CAHIERS
DU CINÉMA



62 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● AOUT - SEPTEMBRE 1956 ★ 62

NOTRE COUVERTURE



Alfred Hitchcock, auquel il est fait quelques allusions dans ce numéro, esquisse dans l'espace un cadrage de *son* nouveau film, L'HOMME QUI EN SAVAIT TROP. Les recettes record qu'est en train de réaliser cette production aux U.S.A. ont fait surnommer Alfred « Hitch-the-Rich ». Nous ajouterons : « and strange ». (FILM PARAMOUNT).

JOURNAL TRES INTIME

La famille des Cahiers du Cinéma s'agrandit : le 2 août 1956 est venu au monde, Laurent Doniol-Valcroze, fils du plus effectif de nos trois rédacteurs en chef et de son épouse Lydie, qui, bien souvent, dans l'ombre, collabora à la fabrication de ces *Cahiers,* assurant la mise en page de plusieurs numéros. Félicitations donc, de toute la rédaction. Le vendredi 17 août, le même *Jacques* Doniol-Valcroze donnait le dernier tour de manivelle d'un film illustrant les *Caractères* de La Bruyère. Par ailleurs, tous nos lecteurs se réjouiront, comme nous-mêmes, en apprenant la nomination d'André Bazin au Jury du Festival de Venise 1956.

Ne manquez pas de prendre, p. 40,

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AOUT-SEPTEMBRE 1956 — TOME XI - N° 62

SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.



« *Un musicien du Stork-Club fut arrêté par erreur.* »
(Henry Fonda dans *The Wrong Man.*)

RENCONTRE AVEC ALFRED HITCHCOCK

par Charles Bitsch et François Truffaut

Alfred Hitchcock ne manque jamais, à l'occasion de ses brefs passages à Paris, de nous recevoir et de bavarder avec nous. La langue française, peu à peu, lui devient familière et il n'y a plus aucune méfiance dans ses réponses à nos questions ; il sait que ce n'est pas nous qui lui reprocherons d'être trop sérieux lorsqu'il tourne *I Confess* et pas assez lorsqu'il tourne *L'Homme qui en savait trop.*

Projetés aux festivals de Cannes ou de Venise, *Notorious, I Confess, Rear Window, To Catch a thief* et *l'Homme qui en savait trop* n'ont jamais obtenu de récompenses. D'où notre première question :

— Monsieur Hitchcock, que pensez-vous des Festivals ?

— *Hum ! Je pense que dans les festivals, la technique d'un documentaire fait davantage impression que celle d'un film à intrique, bonne comédie ou divertissement. Non ?*

— Exact. Pourquoi, juste avant le générique de *L'Homme qui en savait trop* peut-on lire, surimpressionné à l'image du coup de cymbales, cet avertissement : « *Un coup de cymbales peut bouleverser la vie d'une honnête famille* » ?

— *Cette phrase est là parce que j'en avais besoin. Lorsque le sommet d'un film est un suspense, il importe que tout soit très clair dans l'esprit du spectateur. Le public ne doit avoir aucun doute quant au point sur lequel s'exercera la pression mentale du suspense. Les gens n'étant pas du tout familiarisés avec les instruments de musique — au fait, savent-ils seulement ce que sont des cymbales ? — il fallait que je dirige leur attention sur ces deux disques de métal et cela dès le début du film et même avant le générique. Puis j'ai ajouté une phrase de commentaire parce que deux sûretés valent mieux qu'une. Je m'excuse de ce procédé un peu mesquin mais nécessaire.*

— Ce n'est pas mesquin...

— *Si, si, mesquin mais nécessaire.*

— Pourquoi la couleur automnale de *Trouble with Harry* est-elle si délibérément belle ? S'agissait-il de se moquer de la poésie de la nature, de la VistaVision, d'établir un contrepoint avec le macabre du sujet, ou bien avez-vous songé que l'automne est la saison cadavérique par excellence pour ce qu'elle marque le pourrissement de la nature ?

— *Un peu tout cela. Le film quoique se déroulant en une journée, commence vert et se termine rouge. Il s'agissait essentiellement d'un contrepoint. Il ne fallait rien de laid dans l'image. Les couleurs de l'automne sont magnifiques et vous aurez remarqué que je ne montre jamais le cadavre sous un angle qui pourrait être désagréable. Plutôt que de montrer son visage, je montre la toile qui le représente. A mon point de vue, les personnages de* Trouble with Harry *ont des réactions absolument normales et logiques. Seul leur comportement pur de toute affectation, de dissimulation, de mondanité et de convenance peut faire croire qu'il s'agit de faux caractères. En d'autres termes, à la logique de l'absurde, j'ai préféré l'absurdité de la logique.*

— Quel est le film de votre période américaine que vous préférez ? (1)

— L'Ombre d'un doute. *J'ai eu la chance de trouver en Thorton Wilder un collaborateur idéal grâce à qui les personnages de ce film sont très réussis. Suspense, psychologie, caractères, milieu, tout me plaît dans* L'Ombre d'un doute. *C'est un film plus solide, très solide.*

— Nous avons enfin pu voir à Paris *Lifeboat*, qui nous semble préfigurer, recouper et expliciter tous vos autres films et particulièrement *The Trouble with Harry*. Etes-vous d'accord pour définir l'ensemble de votre œuvre par cette phrase d'André Gide : *Ne jugez pas ?*

— *Oui. On ne peut juger parce que, suivant l'occasion, les circonstances, chacun a une bonne raison d'agir de telle ou telle façon. Je montre dans mes films des méchants sympathiques et intelligents, des meurtriers séduisants parce que les gens sont ainsi dans la vie, ne croyez-vous pas ? Les honnêtes gens sont souvent plus qu'ordinaires, ils ont les apparences contre eux et pas seulement les apparences. Les méchants par contre sont souvent des types assez brillants.*

— Mais il faut se débarrasser des méchants, et, les justes, même s'ils sont stupides et ennuyeux, doivent triompher. Est-ce cela ?

— *Oui, exactement.*

— La morale de *L'Ombre d'un doute* est donc qu'il vaut mieux faire entrer un flic dans sa famille que d'y conserver un criminel ?

— *Oui, oui et cependant je n'aime pas beaucoup les gendarmes. Lorsque j'avais cinq ans, mon père, par plaisanterie, me fit enfermer quelques heures dans un commissariat ami. On m'a expliqué ensuite que c'était une plaisanterie mais j'ai gardé de cet épisode une peur intense des policiers. On sent cela dans mes films, non ?*

— Oui, certainement.

— Il y a dans vos films récents une ou plusieurs scènes truquées à des fins, semble-t-il, poétiques : images doublées, ralentis, accélérés. Nous pensons au procès de *Dial M for Murder*, à la poursuite finale de *Rear Window*, au baiser de *To Catch a Thief*. Pourquoi ces trucages ? Aimeriez-vous aller plus loin dans cette direction ?

---

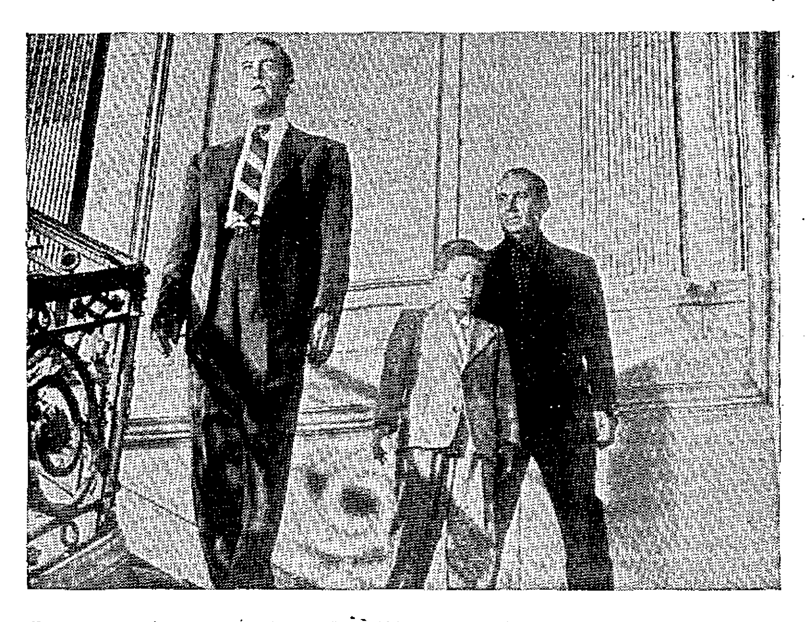
(1) C'est volontairement que nous avons adopté au cours de cette interview la méthode préconisée par Karl Malden dans I Confess pour mener à bien une enquête policière ; on saute d'un point à un autre. Coq-à-l'âne volontaire. Nous nous sommes efforcés de ne pas rester plus de deux minutes sur un même point et que nos questions ne paraissent pas avoir de rapport entre elles.

— *C'est parce que lorsqu'on dispose d'une technique on doit la triturer très intimement et dans sa forme la plus secrète. Un film est fait de milliers d'images, il faut jouer là-dessus et de toutes les manières. C'est une question de rythme ou, si vous préférez, d'orchestration ; ainsi par exemple, Strawinski aime bien faire succéder à une phrase en arête une autre, très douce, brusquement. Dans* Wrong Man *il y a notamment une scène au cours de laquelle la femme frappe son mari avec une brosse à cheveux. Je l'ai tournée ainsi : flash de la brosse, flash des cheveux sur lesquels vient frapper la brosse, puis un plan de la femme qui, en rejetant le bras en arrière après avoir porté le coup, brise un miroir dans lequel se reflétait la tête de son mari. Or, le miroir se fend dans le sens de la hauteur et les deux parties se décalent afin que pendant l'espace d'une seconde, on s'imagine voir un Picasso. Aussitôt, je coupe et la scène se poursuit très douce et tranquille. La femme se dirige vers le lit sur lequel elle s'assied et dit :* « Tu vois, je ne sais pas ce qui m'a pris, excuse-moi. »

— Vous avez une préférence particulière pour *The Wrong Man* ?

— *Oui, car c'est un film qui m'a appris beaucoup en tant que metteur en scène. J'ai compris à quel point, à force de tourner en studio, on oublie comment les choses se passent dans la vie réelle. J'ai voulu faire le contraire des films du genre* Boomerang *ou* Appelez Nord 777 *dans lesquels ont suit l'enquêteur qui travaille à faire libérer un innocent en prison. Mon film est fait du point de vue du type en prison. Ainsi, au début, lorsqu'on vient l'arrêter, il est dans la voiture entre deux inspecteurs : gros plan de son visage, il regarde vers la gauche et l'on voit, de son point de vue, le profil massif de son premier gardien ; il regarde vers la droite : son second gardien allume un cigare ; il regarde devant lui et dans le rétroviseur, aperçoit les yeux du chauffeur qui le regarde. La voiture démarre et il a encore le temps de jeter un coup d'œil vers sa maison : au coin de la rue se trouve le café où il allait d'habitude et devant lequel jouent des fillettes ; dans une voiture en stationnement, une belle fille met la radio en marche. Dans le monde extérieur, la vie continue comme si de rien n'était, tout se passe normalement mais lui est dans la voiture, prisonnier.*

« *Toute ma mise en scène est subjective : ainsi on lui a passé une paire de menottes qui l'attachent au bras de la personne l'accompagnant ; au cours du trajet du commissariat à la prison, il change souvent de geôlier mais, comme il a honte, il regarde fixement le bout de*



Regardez bien cette photo de *L'Homme qui en savait trop* : elle en vaut la peine. L'angle de prise de vue, le cadrage, l'attitude de James Stewart, l'écart des jambes de l'autre homme, la perspective du décor, le regard, tout cela relève du secret professionnel, un secret qui est un mystère : le mystère hitchcock.



« *Sa femme devint folle et fut enfermée.* »
(Henry Fonda et Vera Miles dans *The Wrong Man.*)

ses souliers et garde tout le temps la tête baissée, aussi ne voit-on pas ses geôliers ; de temps en temps, une menotte s'ouvre et un nouveau poignet le dirige ; de même on ne voit durant ce trajet que les pieds des policiers, des bas de jambes, le plancher, le bas des portes.

« *Le scénario est tiré d'un fait divers que j'ai lu dans Life. Tout a été minutieusement reconstitué avec les héros du drame et autant que possible tourné avec des acteurs peu connus et quelquefois même, pour les rôles épisodiques, par ceux qui vécurent le drame. Tout cela sur les lieux mêmes de l'action. A la prison, nous avons observé comment les prévenus touchent leur literie, leurs vêtements et ensuite nous avons choisi une cellule vide pour Fonda et nous lui avons fait faire ce que les autres prisonniers venaient de faire sous nos yeux.*

« *J'ai appris au cours de ce film combien la mémoire des gens est défaillante. Ainsi notre héros alla emprunter dans une banque 300 dollars sur la police de sa femme ; cette banque fut cambriolée et trois jeunes employées l'identifièrent ensuite comme l'auteur du hold up. Et de même lorsque nous avons tourné la scène du procès, le juge du procès authentique me servait de conseiller ; il arriva un jour dans la salle du tribunal et dans les tribunaux américains il y a devant les juges une grande table :* « Cette table ne doit pas être dans ce sens mais perpendiculaire ; changez-la de place, je reviens tout de suite. « *A peine était-il sorti, ses deux assistants s'approchèrent de moi :* « Vous savez, le juge se trompe. Nous nous souvenons très bien : la table était dans cette position. » *En revenant, le juge trouve la table inchangée :* « Pourquoi diable n'a-t-on pas encore mis cette table dans le bon sens ? » *Alors, pour ne pas faire de peine à ce brave homme, je lui ai dit que la tâche du caméraman serait bien simplifiée pour les éclairages si la table restait comme cela.*

« *Voilà un exemple de ce que l'on apprend en tournant un film dont on reconstitue toutes les scènes ; au dénouement, le vrai coupable est arrêté alors qu'il commettait un nouveau hold up dans un magasin de delikatessen, grâce au courage de la patronne. J'imaginais de faire cette scène ainsi : l'homme entrait dans le magasin, sortait son revolver et réclamait le contenu du tiroir-caisse ; la marchande parvenait par un moyen quelconque à donner l'alarme ; il y avait lutte ou quelque chose de ce genre et le bandit était maîtrisé. Or, voici ce qui se passa réellement et que j'ai mis dans le film. L'homme entra dans le magasin et demanda à la marchande deux saucisses et quelques tranches de jambon ; tandis qu'elle passait derrière le comptoir il braqua sur elle, à travers la poche de son veston, son revolver. La femme avait à ce moment-là à la main le grand couteau à découper le jambon et sans se démonter elle en appuie la pointe sur le ventre de l'homme qui en reste abasourdi ; aussitôt la marchande donne deux coups de pieds sur le sol ; l'homme s'inquiète :* « Doucement, madame, doucement. Gardez

votre sang-froid. Doucement. » *Mais la femme reste étonnamment calme, ne bougeant pas d'un millimètre, ne prononçant pas une parole ; l'homme est tellement confondu par cette attitude qu'il ne songe même pas à tenter quelque chose. Brusquement l'épicier surgit de la cave attiré par les coups de pied de sa femme : il comprend immédiatement la situation et, prenant le malfaiteur par les épaules, il va le coïncer dans un renfoncement de la boutique, contre les étagères chargées de boîtes de conserves, tandis que sa femme téléphone à la police. Le type n'eut d'autre réaction que d'implorer d'une voix geignarde :* « Laissez-moi partir. J'ai ma femme et mes enfants qui m'attendent. » *Cette réplique me ravit ; jamais on ne penserait à l'écrire dans un scénario et y penserait-on qu'on n'oserait pas.*

— Nous attendrons donc impatiemment *The Wrong Man*. Vous partez, nous a-t-on dit, pour l'Afrique du Sud ?

— *Oui, je vais au Kenya repérer les extérieurs de* La Plume du Flamand, *d'après un* roman de Laurence Van Der Post. *Un colon trouve dans son jardin un homme assassiné avec, à côté de lui, une plume de flamand qui appartient à une tribu révoltée. L'action se déroulera à Johannesburg, au Cap et à Nairobi. Je dois trouver là-bas le moyen d'introduire un personnage de femme dans cette histoire car, sans héroïne, pas de film possible. Quand vous avez affaire à un film d'Hitchcock : cherchez la femme ! Si je ne réussis pas je renoncerai à tourner ce film, car m'est avis qu'il vaut mieux dépenser deux ou trois millions dans la préparation d'un film qui serait mauvais plutôt que de s'apercevoir après coup qu'il ne vaut rien. En agissant de cette manière, on économise de l'argent.*

— Et *D'Entre les Morts* sera tourné après ?

— *Non,* From Amongst the Dead *sera tourné avant. L'action du livre de* Boileau *et Narcejac se déroulant à Paris et à Marseille, je tournerai le film entièrement à San Francisco. Jimmy Stewart sera la vedette. J'hésite encore pour le rôle de la femme.*

— Et ensuite ?

— *Plusieurs films dont trois avec mon ami Cary Grant.*

(Propos recueillis par Charles Bitsch et François Truffaut.)



Inspiré par un fait-divers, *The Wrong Man* a été filmé sur les lieux mêmes de l'action. Voici Henry Fonda à Sing-Sing.



Alfred Hitchcock dédicace une photo à notre charmante consœur américaine Joyce W. Gun.

HITCHCOCK ET LA TV

par Joyce W. Gun

(New York, août 1956.)

Depuis novembre dernier la firme Bristol-Myers présente tous les dimanches, à 21 h. 30, sur un indicatif emprunté à Gounod (Marche funèbre d'une marionnette), des courts métrages de vingt-huit minutes chacun, qui constituent la série « *Alfred Hitchcock presents* », émission la plus suivie aux Etats-Unis (environ *50 millions de spectateurs, soit* la bonne moitié de l'Amérique adulte). Hitch choisit des récits point trop sérieux et qui puissent convenir à tous, dans la ligne de ses récents films : « *Nous cherchons une histoire qui emprunte la forme d'une nouvelle, à la O'Henry, avec une bonne chute à la fin* », puis il établit la liste des *acteurs et donne quelques* directives.

Tous les dimanches soirs donc, Hitch apparaît sur l'écran en personne, décline son identité, annonce le programme, se livre à quelques commentaires facétieux et, avec une grande dignité et sans pratiquement jamais prononcer le nom d'une marque, avertit qu'un annonceur anonyme va *lire un texte publicitaire. Un sens dramatique* certain préside à son apparition sur les récepteurs : on distingue d'abord deux cercles concentriques entourant une silhouette, l'ombre d'Hitchcock approche alors et s'identifie avec la silhouette. Hitchcock commence à parler d'une voix caverneuse et en fixant l'objectif.

Après la première projection les *films lui reviennent* de droit (ce qui ne s'était encore jamais pratiqué à la T.V.) et ne sont plus jamais projetés publiquement. En échange de quoi Hitchcock se procure des bénéfices plus que royaux qui lui permettent, par exemple, de financer personnellement *The Wrong Man*. Il laisse à Joan Harrison, son ancienne collaboratrice de *Rebecca*, les charges de la production. C'est James Allardice qui écrit les scénarios, sous sa supervision, après quoi quatre nègres assument la mise en scène, toujours en suivant à la lettre les consignes du boss. On ne peut donc considérer qu'il s'agisse exactement d'œuvres d'Hitchcock ; ces films tendent à généraliser une conception superficielle de l'auteur, limitée ici à sa fameuse « touch ».

Ces bandes valent surtout par la saveur de leur ton. C'est ainsi qu'Hitch ne manque pas une occasion de se moquer de la T.V. Au moment crucial de son exposé, il s'interrompt : « *Je*

ne vous en dis pas plus, car vous allez voir enfin comment on peut faire la vaisselle sans le secours d'une machine à laver. rien qu'en avalant un sommifère, grâce aux nouveaux appareils Smith et Brown », ou encore : « *Inutile de vous asseoir là, à me regarder sans rien faire, vous ne verrez plus rien ; je ne puis vous dire ce qui va arriver car la censure T.V. est trop sévère.* »

Deux des meilleurs épisodes furent celui où John Williams apparaît en tueur de femmes et celui où Joseph Cotten, gros businessman paralysé après un accident d'auto, est déclaré mort et emmené à la morgue ; ce dernier sketch est un véritable tour de force technique car on ne quitte le gros plan de Cotten que pour montrer ce qu'il voit, de son point de vue de paralysé, autour de lui.

A son retour d'Afrique du Sud, Hitchcock, de passage à New York avant de gagner Hollywood, a bien voulu parler lui-même de son activité à la T.V.

« *Mon métier n'est pas celui de fabricant de stars nouvelles. Si certaines actrices qui débutent dans mes films atteignent rapidement à la notoriété, c'est là un fait accidentel. J'aime travailler avec des visages nouveaux, car il est plus amusant pour un réalisateur de diriger une débutante qu'une star capricieuse. De plus, à la T.V., les budgets sont limités et il importe de faire appel à des inconnues. D'ailleurs dans un bon film le talent du metteur en scène compte pour 95 pour 100 et il reste 5 pour 100 pour les interprètes. Il y a un autre problème à la T.V. : le public qui voit chaque semaine le même acteur se lasse. Au cinéma, la vedette populaire n'apparaît que deux ou trois fois par an. Un metteur en scène doit révéler une actrice à elle-même, la seconde nature qui est en elle et qu'elle ignore. En général l'actrice européenne découvre seule cette seconde nature, mais l'Américaine en est incapable ; en tournant elle se rend compte soudainement qu'elle s'est transformée ; elle est, dès lors, radieuse, éperdue de reconnaissance et d'amour.*

On disait : « Hitchcock est trop lent pour faire de la télévision. Il ne pourra pas s'adapter au rythme des studios d'enregistrement. » *Niaiseries !!! J'ai travaillé aussi rapidement lorsque j'ai tourné* La Corde *et je me souviens même que nous n'avions qu'une caméra alors qu'à la T.V. on dispose de trois ou quatre caméras qui sont en action simultanément. Certes, il est difficile de devoir tourner une scène sans la possibilité de s'arrêter et pratiquement sans répétitions, mais enfin, quoi, on s'y habitue. La télévision est, en quelque sorte, un cinéma simplifié. On n'a pas besoin d'éclairages compliqués, cela ne ferait aucun effet sur un écran de trente centimètres. Les angles savants fatiguent le public ; en fait, la télévision, c'est du théâtre photographié, rien de plus.*

Par contre, grâce aux économies réalisables, le réalisateur de télévision peut s'offrir le luxe de quelques caprices « artistiques ». *Il peut tenter sa chance et même, si le cœur lui en dit, il peut écrire des vers ! Finis les* « *compromises* »...

Personnellement, ce qui m'intéresse, ce sont les visages des acteurs, car je sais bien que c'est aussi ce qui intéresse le public, ce qu'il regarde d'emblée. Il faut soigner les visages et, surtout, les regards. Je choisis des nouvelles assez courtes, écrites par des auteurs célèbres. Je ne déteste rien tant que les grands drames qui exigeraient trois heures de projection et que l'on condense en une demi-heure de T.V. Erreur colossale, ennui mortel !

Ces films, je ne les tourne pas : je les produit et j'en surveille l'exécution. Dans l'ensemble les scénarios sont plus forts que ceux de mes films, plus dépouillés et plus purs. Je parle une minute au début, une minute à la fin. C'est très agréable de jouer devant les caméras de T.V. : il suffit de regarder fixement l'objectif ; mon regard va droit dans celui du téléspectateur. Il est essentiel que le regard ne se promène pas, sans quoi on aurait l'air d'un faux jeton. Une émission de vingt-quatre minutes doit être tournée en trois jours, parce que les conditions financières ne permettent pas de rester plus longtemps sur un film. Il n'y a qu'une prise de chaque plan. Il est vrai que dans un film normal je ne dépasse pas trois prises parce que je crois de plus en plus à la qualité de l'imperfection, pas dans la préparation ni dans le script, mais dans l'interprétation. Quand, en tournant un film de T.V., on filme un plan vers la porte, l'assistant interroge : « Combien y a-t-il de plans vers la porte ? » *On regarde le découpage (32 pages environ) :* « Il y a dix-huit plans vers la porte. » *Alors on tourne les dix-huit plans dans le même angle, le même cadrage, le même éclairage, à la file. C'est une sorte de défi. Ce qui est amusant, aussi, c'est que le montage se fait au fur et à mesure. On vous annonce le métrage tourné : le troisième et dernier jour il reste parfois un tiers de l'émission à tourner, mais la moitié seulement du découpage est réalisée. Alors, comme on a déjà seize minutes et qu'il en faut encore huit, on prend un gros crayon bleu et l'on fait des coupes sombres. Il y a encore deux minutes consacrées à la publicité : mes émissions sont offertes par un remède contre le mal de tête.* »

Joyce W. GUN.



Ivor Novello dans *The Lodger.*

HITCHCOCK ANGLAIS

> « *J'étais très jeune quand j'ai fait mes films anglais et je les tournais avec toute la fièvre d'un jeune homme faisant du cinéma.* » (A.H.)

Nous savons maintenant à quoi nous en tenir. Le cycle de projections organisé par la Cinémathèque risque fort de diminuer l'estime dont jouissait Hitchcock auprès de ceux qui, de *Rebecca* à *Trouble with Harry*, portaient aux nues chacune de ses œuvres américaines. C'est un fait acquis : Hitchcock ne s'est pas fait en un jour et dans les dix-huit films de sa période anglaise que nous connaissons maintenant, le meilleur côtoie le pire.

Mais comment lui en tenir rigueur ? Ni la British International Pictures pour laquelle il travailla de *The Ring* à *Number 17*, ni la Gaumont British qui couvre la période *The Man who knew too much* - *Young and Innocent* ne devaient plaisanter avec la pellicule et pour l'un de leurs metteurs en scène un échec *commercial était plus grave que perdre la vue*. Reconnaissons plutôt qu'Hitchcock a su garder les yeux grand ouverts, pour mettre au point son étourdissante technique, esquisser les thèmes d'un univers auquel seul Hollywood apporta la plénitude. Que *The Skin Game* ou *Juno and the Paycock*, auxquels il ne s'attaqua pas de gaîté de cœur, ne fassent pas pâlir l'étoile de *The Ring* et *The Manxman*, ses deux meilleurs muets, ou de *Murder*, *Rich and Strange* et *The 39 Steps*, ses trois meilleurs parlants.

L'énumération de ces cinq titres permet d'ailleurs de rectifier deux points d'histoire générale : contrairement à l'opinion couramment répandue, Hitchcock anglais n'était pas moins sérieux qu'Hitchcock américain, et il est vraiment stupide de vouloir affirmer qu'en Angleterre il fut uniquement *spécialiste du film d'aventures policières*, ignorant ainsi toutes ses œuvres antérieures à 1934 et *The Man who knew too much*. Une telle attitude équivaut à se faire le supporter d'une psychologie assez atrocement qualifiée « du comportement » plutôt que d'une *morale*, le défenseur de l' « Hitchcock touch » plutôt que d'Hitchcock *auteur* de films.

THE LODGER (1926)

Par un soir d'hiver, dans un Londres terrorisé par un maniaque homicide connu sous le nom de « The Avenger » et dont la marque est un triangle, un étranger arrive dans une pension de famille de Bloomsbury. Son aspect autant que son comportement intriguent bientôt ses hôtes qui ne voient pas d'un très bon œil la cour qu'il fait à leur fille. Emmitouflé dans un grand foulard, le chapeau enfoncé sur les yeux, il se glisse silencieusement hors de la maison la nuit venue ; il retire des murs de sa chambre les portraits de belles filles à chevelure flamboyante. « The Avenger » ne s'attaquant qu'à des blondes, on en vient rapidement à le soupçonner d'être l'assassin recherché. Dénoncé, arrêté, il s'enfuit menottes aux mains, poursuivi par une populace déchaînée prête à le lyncher. Il ne devra la vie qu'à la découverte in extremis du vrai coupable et pourra dès lors se pendre au cou de sa belle sans pour autant être pris pour un étrangleur.

Le premier film qu'Hitchcock reconnaisse vraiment. On y trouve déjà, outre deux ou trois des thèmes essentiels (le faux coupable, les menottes), l'esquisse de cette ahurissante virtuosité qui le desservira tant auprès des critiques... et l'esprit mystificateur, agaçant, peu sincère, qui entachera plus d'une de ses œuvres anglaises. Toujours conscient de ses effets, il garde la tête froide alors qu'il voudrait que nous perdions la nôtre : il s'agissait de donner un grand coup de poing sur la table : qu'Alfred nous pardonne d'avoir été parfois un peu durs d'oreille. Mais que les quelques plans au décrochez-moi ça ne nous fasse pas oublier les autres, aussi admirables que l'est Ivor Novello, acteur hitchcockien type.

DOWNHILL (1927)

Un jeune étudiant est accusé d'avoir eu des rapports peu scolaires avec une institutrice ; en fait, le coupable est son camarade de chambre qui, se taisant, est cause du renvoi de notre héros. Le départ de l'Université n'est que la première étape de sa déchéance : une liaison avec une actrice sera sans lendemain ; plus lucrative mais moins reluisante sera la profession de danseur mondain qu'il exerce à Paris, en but aux convoitises des solitaires d'âge mûr ; c'est clochard que nous le retrouvons enfin dans les docks de Marseille. En proie à un délire autant physique que moral, il embarque à fond de cale sur un cargo à destination — croit-il — du Sud, qui le ramène droit dans les Iles Britanniques. Il retrouve ses parents et est accueilli comme l'enfant prodigue.

Downhill est un avertissement aux fils de famille qui s'intéressent trop aux mauvaises femmes (par mauvaises, il faut entendre aussi bien celles que l'on peut posséder sans le mariage que celles qui se font épouser pour gagner un rang social supérieur ; bref, celles qui n'appartiennent pas à la bourgeoisie vertueuse). Les femmes causent donc la déchéance du héros de *Downhill*, et plus celui-ci s'enlise, plus le film devient extraordinaire. Il y a ici une galerie de portraits d'une cruauté et d'une vérité rares, particulièrement dans la séquence parisienne de la boîte de nuit aux volets clos où le soleil ne pénètre lorsqu'on aère le matin que pour baigner quelques ivrognes attardés. La séquence subjective finale est parmi ce qu'Hitch a fait de mieux au temps du muet, et l'interprétation d'Ivor Novello est encore une pure merveille. Le seul grief que l'on pourrait formuler à l'égard de *Downhill* serait son morcellement, ses ruptures de ton successives qui, bien que voulus, sont parfois déroutants.

THE RING (1927)

Dans une fête foraine de la banlieue de Londres, Jack Sander, le « tombeur du premier round », défie les amateurs. Une œillade assassine de la caissière Nelly décide un badaud ; il met à mal la vedette de l'établissement et se fait connaître : Bob Corby, champion poids lourds d'Australie. Nelly lui apprend qu'elle est fiancée à Sander que Corby engage aussitôt comme entraîneur. Sander épouse Nelly et, grâce à l'appui de Corby, trouve quelques engagements dans des rencontres secondaires ; son étoile monte, mais Nelly se détache de lui. Un soir de match, elle le quitte pour rejoindre Corby. Les deux hommes se retrouvent sur le ring et luttent pour leur amour au cours d'un combat comptant pour le titre : Sander est vainqueur et repart avec sa femme.

Chronologiquement, c'est le premier film parfait d'Hitchcock, le premier aussi dont il soit seul scénariste. Sous les apparences banales du triangle classique, il développe des thèmes qui lui sont chers : l'adultère, la faute originelle d'Eve. C'est encore un aboutissement de la

technique du muet, un festival de ce que l'on peut faire avec une caméra et beaucoup de talent. Hitchcock y consolide la voie sur laquelle il s'est engagé : les séquences de caméra subjective se perfectionnent (dédoublement de lumières et jeux de cordes traduisent les impressions d'un boxeur groggy, quelques perceptions d'homme saoûl accompagnent l'évocation du repas de noce), la symbolique devient subtile et éloquente (le fameux bracelet représente un serpent). On ne compte pas dans *The Ring* les idées qui seront reprises et développées dans ses films ultérieurs, jusqu'à *Rope* (le décor du living room, la réception), ou *Dial M for Murder* (la femme).

THE FARMER'S WIFE (1928)

Un fermier veuf marie sa fille ; le deuxième fauteuil à bascule devant la cheminée se trouvant ainsi inoccupé, il songe à le regarnir. Avec sa femme de charge, il passe en revue les différents partis possibles présents au repas de noces, en retient trois. Ces femmes mûres se révèlent plus pincées, plus bigotes les unes que les autres et le dégoûteraient définitivement du mariage s'il ne se tournait alors vers sa femme de charge qui l'aimait en silence.

Si l'on en juge par les extraits projetés, il s'agit d'une comédie sur le mode mineur, mais de facture soignée. La fameuse mysoginie, moins accentuée que dans *Downhill*, prend des allures de démonstration et le strip-tease de la vieille bigote vaut le déplacement. Le fait important est que, pour Hitch, une femme est avant tout *ménagère*. Optique de gourmand !

CHAMPAGNE (1928)

Un milliardaire de New York a refusé la main de sa fille à un garçon sans fortune qui, de dépit, s'embarque pour l'Europe. L'héritière le rejoint en avion et s'installe à Paris. Elle se laisse vite griser par cette ambiance neuve et le regard d'un séducteur au charme balkanique. Survient le père, décidé à mettre un terme à ces extravagances. Il déclare tout net qu'il est ruiné. La jeune fille cherche du travail ; elle sera entraîneuse. Pris à son propre piège, le père avoue que sa ruine n'était qu'un mensonge. Tout s'arrange, car le bellâtre tenait aussi un rôle, celui de chaperon : les fiancés se réconcilient.

Des tempêtes de rires dans les locaux de la rue d'Ulm, voilà qui doit être peu fréquent. Mais *Champagne* est un film très drôle, avec, par instants, des accents de gravité surprenants qui le signent. L'obsession de la mangeaille, déjà perceptible dans les films précédents, prend ici une résonance presque tragique au cours de la scène du mal de mer : *nous piquons du nez* dans les viandes en sauce, nous guettons l'instant où les pièces montées retrouveront leur équilibre. Le jeune premier doit se résoudre finalement à quitter la salle à manger d'un pas incertain, tandis qu'un jeune groom, habitué au roulis, le croise au pas de course. Techniquement, les surimpressions succèdent aux déformations, un truc cède la place au suivant : Hitch en rajoute. Bref, comme dit l'autre, c'est pétillant : mais une mouche ne s'y noierait pas.

THE MANXMAN (1929)

Pete, un matelot, aime une jeune fille, Kate ; par la bouche de son ami Philip, important personnage de l'appareil judiciaire local, il la demande en mariage à son père, tenancier de taverne besogneux. Celui-ci refusant un gendre sans argent, Pete part au loin faire fortune, non sans avoir demandé à Philip de distraire Kate qui a juré de l'attendre. Conquis par la grâce de la jeune fille, Philip la courtise, puis en tombe amoureux : la nouvelle de la mort de Pete la délie de son serment. Mais Pete revient, épouse Kate ; elle met au monde un enfant qui ressemble fort à Philip. Elle désirerait partir avec son ancien amant, mais autant son amitié pour Pete que sa position sociale empêchent celui-ci d'accepter. Kate tente de se suicider et (nous sommes en Angleterre) est jugée par Philip : contraint d'avouer ses torts, il donne sa démission. Kate et Philip vont reprendre leur enfant et partent ensemble sous les huées de la populace.

Est-ce le fait de le mieux connaître que d'autres, toujours est-il qu'on a l'impression que c'est le meilleur des muets. Si la perfection n'y est pas aussi totale que dans *The Ring*, le caractère ambitieux de l'entreprise ne fait aucun doute. C'est l'*Under Capricorn* de l'époque, et il a été accueilli avec la même incompréhension. Il semble que l'auteur s'est plu à décrire le conflit entre trois êtres dont les actions sont (presque) irréprochables, la faute étant celle du genre humain tout entier ; chacun doit donc accepter ce qui arrive pour que le rapprochement entre les humains s'accomplisse. Nous cernons des personnages contraints, devant leurs problèmes et par leurs souffrances, à donner le meilleur d'eux-mêmes. Ce chantage d'une admirable



Murder.

générosité montre en quoi *The Manxman* est le plus griffithien des films d'Hitchcock. « *Comme tous les réalisateurs, j'ai été influencé par Griffith* », nous dit-il ; il a voulu, une fois pour toutes, payer sa dette au plus grand des metteurs en scène.

BLACKMAIL (1929)

La fiancée du détective ne décourage pas les avances d'un artiste peintre qui l'entraîne un soir dans son studio ; une fois dans la place, il tente de la violer : pour défendre sa vertu, elle le poignarde. Un inconnu ayant vu la jeune fille pénétrer dans la maison du peintre, essaie de la faire chanter, mais les soupçons se retournent contre lui grâce au détective qui, persuadé de l'innocence de sa fiancée, l'aide à se disculper. Poursuivi par la police, le maître-chanteur monte sur les toits du British Museum, tombe à travers une verrière. L'affaire est classée. La jeune fille confesse tout de même son crime au détective.

Le dernier film muet d'Hitchcock et le premier qui parlât. Entre la version muette et la version parlante, une seule différence importante : au cours de la scène avec le séducteur, il s'excite au piano dans celle-ci et s'avance menaçant, en travelling avant, dans celle-là. La notion de culpabilité féminine se précise : cette fois, il y a meurtre. La frimousse d'Anny Ondra ne la destinait pas au crime, et pourtant elle frappe à coups de couteau le peintre trop entreprenant. La rapidité de ce meurtre imprévu déconcerte ; il est disproportionné à l'offense supposée. La peur y fut pour quelque chose sans doute, mais Hitchcock nous montre que, par ce réflexe, la jolie blonde a voulu gommer sa première faute : elle n'aurait pas dû venir dans cette garçonnière. Le portrait de bouffon, témoin du crime, viendra en dernier ressort nous rappeler sa culpabilité que son détective de fiancé s'efforçait sans le savoir de cacher ; car le chantage c'est celui auquel se livre le policier sur le maître-chanteur : que vaudraient à Scotland Yard les dires d'un escroc à côté de ceux d'un honnête inspecteur ? La machination se retourne contre son auteur. Mais qu'allait-elle faire dans cette garçonnière ?

JUNO AND THE PAYCOCK (1930)

La famille Boyle, composée de la grasse Junon, de son mari Jack, faux capitaine de vaisseau et de leurs deux enfants, Mary et Johnny (ce dernier a été estropié en combattant avec les Sinn Feiners), vit dans une tanière de Dublin et se plaint toujours du manque d'argent. Un jour, un

jeune homme, Charlie Bentham, apporte à Boyle un testament qui le fait héritier de quelques millions. Aussitôt, le ménage emprunte sur le testament et achète tout ce dont il a et n'a pas besoin. On apprend ensuite que Charlie, après avoir séduit la jeune Mary, s'est enfui en la laissant enceinte et que Boyle n'héritait pas du testament ; de plus, Johnny est assassiné par des révolutionnaires irlandais pour avoir dénoncé le fils de sa voisine de palier. Les meubles sont saisis, l'honneur perdu : la famille de Junon se retrouve dans le plus total dénuement.

Ce film est tiré d'une pièce à succès de Sean O'Casey dans laquelle une bande de dégénérés n'arrête pas d'échanger des propos stupides. A partir d'une telle matière, il était difficile de faire autre chose que le film insupportablement long et bavard qu'est *Juno and the Paycock ;* aussi Hitch se contente-t-il de photographier la pièce, mais se rattrappe sur la bande son qu'il a particulièrement soignée : grincement des parquets, utilisation de l'accent et une rafale de mitrailleuse d'un réalisme étonnant. Toutefois, quelques scènes l'ont amusé, particulièrement celle où nos gâteux entonnent autour d'un gramophone quelques vieilles chansons celtes d'une voix plus qu'avinée et les quelques plans où les Sinn Feiners viennent enlever pour l'abattre l'idiot qui les a vendus.

MURDER (1930)

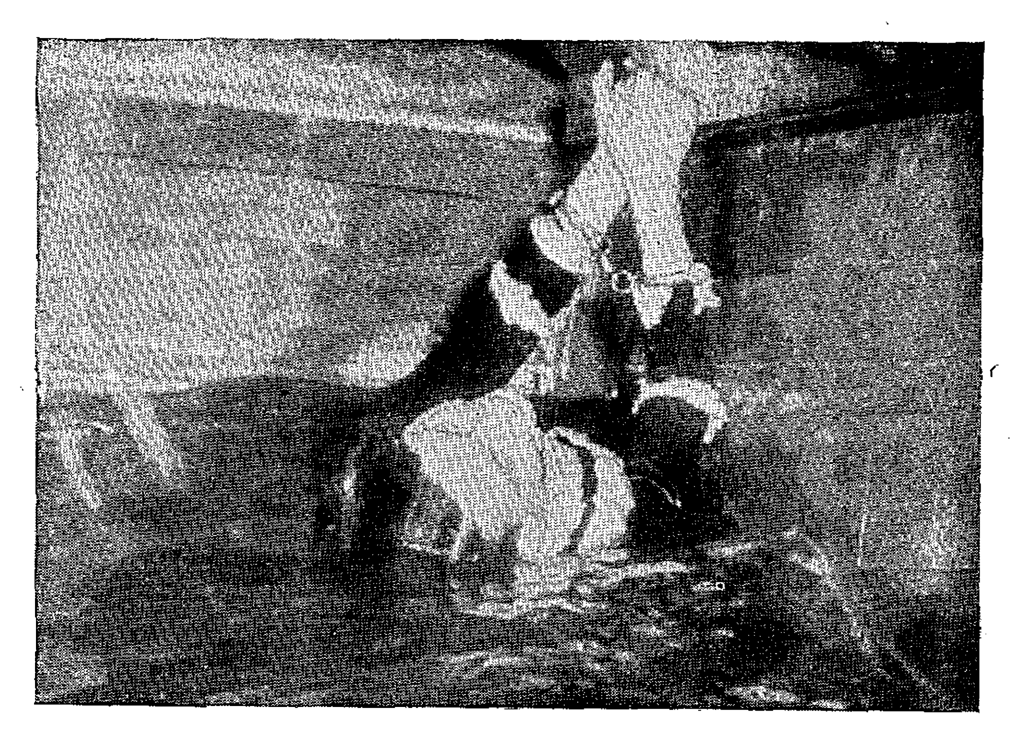
Une jeune actrice est accusée du meurtre d'une de ses amies. Elle est jugée et condamnée. Toutefois, l'un des jurés (acteur-auteur de théâtre) reprend à son compte l'enquête de la police : il croit la jeune fille innocente parce qu'il en est amoureux. Il tente en vain d'obtenir de sa bouche des précisions sur le meurtre dont elle a été témoin : elle semble détenir un secret qu'elle ne peut révéler. De patientes recherches lui permettent de rétablir la vérité : l'assassin, amoureux de l'accusée, est un acteur qui fait un numéro de trapèze travesti en femme. Ayant surpris une conversation entre la jeune actrice et la victime, il a tué celle-ci parce qu'elle venait de révéler à l'autre qu'il était métis.

Saluons bien bas cette œuvre magistrale, une des plus belles d'Hitchcock, qui fut bafouée, méprisée, incomprise, décourageant son auteur qui, pris de panique, mit un certain temps avant de s'en remettre. Saluons la liberté hautaine de la mise en scène qui ne craint pas de se recommander de Murnau, l'audace du scénario où Hitch abordait l'homosexualité (remplacée par le terme de métis), sujet d'un autre de ses chefs-d'œuvre, Rope. S'il est un film de la période anglaise dont la reprise s'impose, c'est bien celui-ci. Saluons enfin l'interprétation inoubliable d'Herbert Marshall, véritable *émanation* hitchcockienne : qui n'a pas vu Sir John écouter dans son cabinet de toilettes le *Prélude de Tristan*, en se regardant dans la glace pendant qu'il déguste un vieux porto, ne sait pas ce qu'Hitchcock veut dire.

THE SKIN GAME (1931)

Hornblower, récemment installé dans la campagne anglaise, a l'intention de faire vendre la maison des Jackmans, fermiers du cru, pour y bâtir des usines. Hillcrest, le hobereau du coin, dont les propriétés sont de plus en plus encerclées par celles d'Hornblower, se fait auprès de lui le défenseur des Jackmans. En vain. Déclaration de guerre. Lors de la vente aux enchères de la maison, les deux antagonistes poussent la mise à des sommes astronomiques. L'industriel parvient à acheter la maison grâce à un tiers. Devant ce « skin game », cette triche, Hillcrest menace son adversaire de révéler que sa belle-fille Chloe était une putain. Hornblower cède, mais Chloe enceinte se suicide, parce que, par accident, son mari a appris la vérité et veut divorcer. Lorsque les Jackmans viennent remercier leurs défenseurs, ceux-ci ne se souviennent même plus du prétexte de leurs querelles avec les Hornblower.

Quand on demande à Hitchcock ce qu'il pense de *The Skin Game*, il se voile les yeux en un geste d'amère contrition. Et il faut bien dire que cette fois l'abdication va encore plus loin que dans *Juno and the Paycock*. La pièce poussiéreuse de Galsworthy, piètre *Maître de Forges* anglais, n'avait d'ailleurs pas de quoi l'exciter outre mesure. On assiste donc à ce spectacle incroyable : dans un film du champion des cadrages dessinés, le cameraman surpris par les déplacements des acteurs n'arrive pas toujours à les garder dans le champ, et se livre à mille petits recadrages pour rattraper ici un front manquant, là une moitié de visage coupée, quand ce n'est pas l'inverse qui se passe, c'est-à-dire le cameramen amorçant un mouvement que l'acteur oublie de faire, si bien qu'il doit revenir sagement à son point de départ. Une séquence de vente aux enchères a un peu plus de relief et le personnage de Chloe ayant légèrement intéressé Alfred, il lui consacre un — un seul — plan magnifique. Dame ! Quand on a une réputation à défendre...



Number Seventeen.

NUMBER SEVENTEEN (1932)

Un homme entre dans une maison abandonnée, y trouve un clochard peureux. Une vierge anglaise, trois bandits et une aventurière viennent les y rejoindre. Tous les sept sont à la poursuite d'un collier qui, passant de mains en mains, les mène sur un train de marchandises. Tandis que les trois bandits se soupçonnent muteullement d'être un détective déguisé, le train, qui a été privé de son chauffeur, défonce, après une course folle, le ferry-boat qui l'attendait sagement à quai. Sauvés des eaux, le détective, qui n'était autre que l'inconnu du début, et l'aventurière, se déclarent leur amour, transis mais brûlants, dans la cahute du gardien.

Là, c'est le délire total. La notion de bon ou de mauvais disparaît dans ce tourbillon mystificateur. Le film serait tiré d'une pièce de théâtre : c'est certain pour la première moitié qui se déroule entièrement dans l'escalier et sur le palier du numéro 17, rue... où les ombres jouent à cache-cache et les morts aux revenants tandis que les protagonistes se font des niches. Quant à la seconde moitié, l'optique théâtrale y est abandonnée au profit d'une poursuite entre un train et un autocar, réalisée avec les jouets qu'on retrouvera au début de *The Lady vanishes,* et avec une telle précision, un tel brio que le père Trnka en perdrait ses moustaches. Il n'en reste pas moins que ce film est signe du désarroi dans lequel se trouvait Hitch, pris entre le désir de plaire et celui de se faire plaisir.

RICH AND STRANGE (1932)

La sortie des bureaux révèle la banalité quotidienne de tous les actes de l'existence. *Une lettre notariée permet à un couple, Fred et Emily Hill, d'abandonner cette vie sans imprévu. Un voyage dans les mers de Chine leur montre les désagréments d'une vie errante, futiles comme le mal de mer ou graves comme la lente et progressive érosion de leur entente. Au cours d'un naufrage, la porte de leur cabine est coincée : Fred et Emily ne peuvent sortir et l'eau apparaît déjà au hublot ; au bord de la mort, ils se jurent un amour éternel et se*

pardonnent mutuellement. Quelques heures plus tard, ils se réveillent dans le paquebot vide, immobile au milieu de la mer. Recueillis par une jonque que pilotent d'impassibles Chinois, ils rentrent chez eux pour y reprendre la vie de tous les jours.

Celui-là, il l'a fait pour se faire plaisir ! L'insuccès fut grand, mais le film plus grand encore, qui restera parmi ses meilleures réussites anglaises (c'est celui qu'Hitch préfère). Après une première partie *rich* en notations cocasses, l'accident sert de charnière au second volet, *strange*. Le côté picaresque du début ne sert qu'à mieux nous masquer l'abîme qui se creuse et qui, lorsqu'il nous est révélé par le naufrage, donne le vertige. Le *bateau n'avait pas besoin* de sombrer : il suffisait de donner aux personnages totalement absorbés par leurs affaires séculières l'occasion de reprendre conscience, de juger sainement face à l'évidence du néant leur conduite passée, tout comme dans *Lifeboat*. En référence littéraire s'impose *Une Poignée de Cendres*, le chef-d'œuvre d'Evelyn Waugh, au propos différent, mais au ton identique. Qui pourra oublier les yeux brillants du chat dépecé par les Chinois ?

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1934)

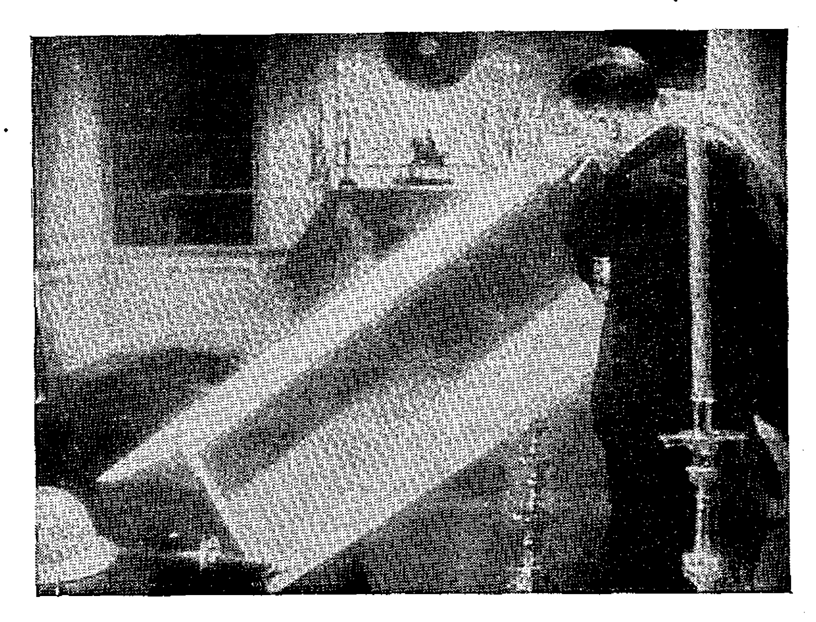
Papa, maman et fifille passent des vacances en Suisse. Un espion français assassiné dans leur hôtel confie au père un message avant de mourir. Celui-ci devient ainsi « l'homme qui en sait trop » et pour l'empêcher de prévenir la police, on enlève sa petite fille. Il est donc obligé de régler cette histoire lui-même, aidé dans sa tâche par sa femme. Leur piste les conduit à Londres, d'abord chez un dentiste louche, puis dans le temple d'une secte peu avouable, puisqu'elle camoufle en réalité un réseau d'espionnage. Tandis que sa femme s'emploie à empêcher le meurtre d'un haut fonctionnaire qui doit être abattu au cours d'un concert à l'Albert Hall, l'homme essaie de reprendre son enfant séquestrée dans le temple. Tous deux réussissent dans leurs entreprises ; la police de son côté, après un siège en règle, extermine la bande d'espions.

Avec ce film, Hitch inaugure un nouveau genre qu'il va mettre au point dans les années suivantes et que l'on pourrait définir comme une sorte de feuilleton d'espionnage : beaucoup d'action, des voyages, des espions aux mines patibulaires, et, bien sûr, des gags. Le premier de la série *essuyant les plâtres*, le résultat ne fut certes pas à la hauteur de ses espérances. On regrette à la fois le débridé de *Number Seventeen* et le sérieux de *Murder*, car cela ne fait pas de doute, Alfred cherche la formule du film ambitieux commercial en essayant de réaliser un savant dosage de ces deux extrêmes. Cependant, les ingrédients refusent de se mélanger ; il en résulte un décalage souvent gênant. Mais trêve de réticences et avouons le plaisir que nous prenons à l'ensemble, avec mention spéciale pour *la bagarre* dans le temple et la fusillade générale de la fin qui nous prouveraient, s'il en était encore besoin, que le père Hitch n'a plus grand-chose à apprendre.

THE THIRTY NINE STEPS (1935)

Un jeune homme rencontre au music-hall une femme qui lui demande de l'héberger : c'est un agent travaillant pour l'Angleterre. Elle se fait poignarder chez lui et, en mourant, lui indique une localité d'Ecosse où devait la conduire sa mission. Il s'y rend à la place de la femme, trouve l'espion et le dénonce à la police, mais se fait arrêter pour le meurtre de la femme. Il s'échappe, est repris par des hommes à la solde de l'espion qui emmènent également une jeune fille à laquelle il a confié son histoire. Deuxième évasion en compagnie de la jeune fille. Ils apprennent que le document dont l'espion va prendre possession doit lui être remis au Palladium de Londres ; ils s'y rendent et font démasquer l'espion en l'obligeant à tirer sur Mr Memory, un phénomène de mémoire qui avait appris par cœur une formule secrète ; grièvement blessé, celui-ci pourra, avant de mourir, se délivrer de son fardeau en confiant la formule à la police.

Après *Murder* et *Rich and Strange*, voici le troisième film important de la période anglaise, qui a eu, lui, la chance de ressortir après la Libération, *si bien qu'on peut le voir de temps* à autre dans les salles de répertoire. La projection à la Cinémathèque n'a fait que confirmer la solidité et la jeunesse de ce chef-d'œuvre en le confrontant à ses frères jumeaux. La plénitude de la mise en scène n'a d'égale que celle du scénario et telle scène du fermier écossais n'est pas indigne du grand Murnau auquel elle doit beaucoup. Dette énorme aussi envers Fritz Lang dont Hitchcock ne veut pourtant pas reconnaître l'influence sur son œuvre. Toucherait-on là un point sensible ? Il faudrait en avoir le cœur net, car la balle arrêtée par les pages du Missel, entre autres, nous avons vu cela dans *Les Espions*.



The Secret Agent.

THE SECRET AGENT (1936)

Un agent de l'Intelligence Service est envoyé en Suisse pour y supprimer un espion dont on n'a pu lui fournir aucun signalement. Sur place, il est aidé dans sa tâche par un agent double et par une apprentie espionne qui passe pour être sa femme. Les soupçons se portent sur un touriste et tout semble concorder ; il ne reste qu'à l'exécuter, ce dont se charge l'agent double. Mais il y avait erreur. Le véritable espion se dévoile dans le train qui revient vers l'Angleterre ; le train est bombardé et déraille. L'espion est mortellement blessé et son dernier acte avant de mourir est d'abattre l'agent double.

Le scénario est construit un peu à la manière de celui de *Rich and Strange* ; dans la première partie, les gags se suivent sans se ressembler : Peter Lorre, en faux-général-mexicain-agent-double courtisant toutes les filles qui passent à sa portée, est irrésistible. On joue à faire de l'espionnage tout en menant la grande vie dans un palace. Mais il y a la tragique erreur ; et dès lors le ton et les rapports entre les personnages changent du tout au tout. Si Peter Lorre n'est pas terriblement affecté par ce petit accident du travail (il en a vu d'autres), il n'en est pas de même de John Gielgud et surtout de Madeleine Carroll : il faut qu'il regagne son estime, il faut qu'elle lui fasse à nouveau confiance. L'expérience de *The Thirty Nine Steps* n'a pas été perdue et si ce film n'égale pas le précédent, il est de loin supérieur à *The Man who knew too much*. On peut noter également un fait important : l'inquétant Peter Lorre de *The Man who knew too much*, ou le froid Godfrey Tearle de *The Thirty Nine Steps*, sont remplacés ici par Robert Young, sympathique, prévenant, charmant, mais dangereux espion : le mal séducteur et séduisant prend forme. Hitchcook y reviendra.

SABOTAGE (1936)

Un sabotage prive Londres de lumière : les gens ne songent qu'à en rire. Le saboteur dissimule son activité en gérant une salle de cinéma, vit avec sa femme, une jeune Américaine, et le frère de celle-ci, âgé d'une douzaine d'années. Il reçoit de nouveaux ordres : une bombe bien placée ne risquera pas de provoquer l'hilarité des Londoniens. Mais il se sent surveillé ; il envoie donc le jeune frère avec la bombe à retardement. Celui-ci, traînant dans la rue, la bombe explose avec lui dans un autobus. La jeune femme soupçonnait son mari et l'enquête transforme ses soupçons en certitude. Elle le poignarde et s'enfuit dans la rue. La police arrive pour arrêter le saboteur. Une explosion providentielle empêche la découverte du meurtre de la jeune femme.

Il fallait s'y attendre. Le plus célèbre, le plus prisé des « vieux connaisseurs » est l'un des moins intéressants, des moins sincères, des plus froids, des plus truqués. Poli et repoli, on ne peut le prendre à rebrousse-poil ; par quelque bout qu'on l'attrape, on en arrive à la même conclusion : c'est le premier jalon posé sur la route de Hollywood et c'est le film qui est à l'origine de bien des erreurs du cinéma anglais d'aujourd'hui. *Film de qualité réalisé* par un metteur en scène de classe internationale, tel était le but visé et parfaitement atteint par Hitchcock. Mais oublions cette œuvre d'une attristante virtuosité pour nous plonger dans...

YOUNG AND INNOCENT (1937)

Une jeune femme est trouvée étranglée avec une ceinture d'imperméable. Les soupçons se portent aussitôt sur le propriétaire de l'imperméable ; celui-ci s'enfuit pour retrouver l'assassin. Il est aidé dans son entreprise par la fille de l'officier de police du district. Son imperméable lui avait été volé : il le retrouve sur le dos d'un vagabond auquel le meurtrier en a fait cadeau. Le vagabond aidera le jeune homme à identifier l'assassin qui se dissimule sous un maquillage de nègre dans l'orchestre d'un salon de thé.

Celui-là a bien des défauts, peut-être parce que le plus américain de tous. Aussi, tout ce qui transpire du cinéma anglais dans *Young and Innocent* exaspère. Et le héros ressemble vraiment trop à Charles Trenet. Mais que de sublimes trouvailles ! La première scène, une dispute entre un homme et une femme pendant une nuit d'orage, est d'une efficacité et d'une sûreté toute américaine. L'enlisement de la voiture dans la mine est pour Alfred une autre occasion d'accumuler des plans qui laissent rêveurs. Et vers la fin, nous avons droit au plus beau travelling avant de l'histoire du cinéma : impossible de le décrire, il est inénarrable. Le bilan est déjà appréciable. On voit encore l'esquisse fort réussie des scènes familiales de *Shadow of a Doubt*. Malheureusement Nova Pilbeam ne vaut certes pas (oh ! certes pas !) Teresa Wright.

THE LADY VANISHES (1938)

Dans un hôtel de montagne sont rassemblés les voyageurs d'un train bloqué par les neiges. Le lendemain, tous se retrouvent pour le départ sur le quai de la gare. Dans le train, une jeune fille lie conversation avec une vieille dame. Celle-ci disparaît et personne, en dehors de la jeune fille, ne semble l'avoir vue. Il faut la retrouver : la jeune fille s'y emploie avec un jeune homme qui est le seul à la croire. Ils découvrent qu'un faux professeur essaie de faire disparaître la vieille dame qui est un agent secret. Alors qu'ils ont réussi à la délivrer, leur wagon est détourné sur une voie secondaire et attaqué par une petite troupe de militaires. Après une résistance acharnée, la vieille dame s'enfuit, tandis que le jeune homme, auquel elle a confié son secret, et un autre voyageur, prenant les commandes de la locomotive, ramènent le wagon sur la voie du salut. Tout le monde se retrouve sain et sauf à Londres.

Celui-ci n'est pas non plus inconnu des hitchcockiens... et des autres. Aboutissement de cinq ans de recherches, c'est à la fois un tableau récapitulatif, un mémento et un point final. L'alliance du comique et du tragique trouve maintenant sans effort sa signification morale. Lorsque celui qui veut négocier se fait abattre d'une balle de révolver et tombe avec une expression de stupeur en agitant son grand mouchoir blanc, il suffit de songer que nous sommes à l'époque de Munich pour prendre ce film sous son meilleur angle. Le train de *The Lady vanishes* est sur la bonne voie : Hitch n'a plus qu'à le lancer à toute vapeur.

Charles BITSCH, Jean-Yves GOUTE, André S. LABARTHE,
Robert LACHENAY, Luc MOULLET, Jacques SICLIER.

Les notices sur *The Ring* et *Champagne* ont été partiellement rédigées à l'aide d'un article de R. Borde et E. Chaumeton, paru dans le N° 17 des CAHIERS : « *Flash-Black sur Hitchcock* ».

PRINCIPAUX TEXTES SUR ALFRED HITCHCOCK PUBLIES DANS LES CAHIERS DU CINEMA

N° 1 : Au-dessous du volcan (*Under Capricorn*), par Alexandre Astruc.
N° 2 : Alibis et ellipses (*Stagefright*), par Alexandre Astruc.
N° 6 : Lettre de New-York (*Strangers on a Train*), par Herman G. Weinberg.
N° 10 : Suprématie du Sujet (*Strangers on a Train*), par Hans Lucas.
N° 12 : Le soupçon (*The Lady Vanishes*), par Maurice Schérer.

N° 17 : Flash-Back sur Hitchcock (*The Ring* et *Champagne*), par Raymond Borde et Etienne Chaumeton.

N° 26 : De trois films et d'une certaine école (*I Confess*), par Maurice Schérer.
L'art de la fugue (*I Confess*), par Jacques Rivette.

N° 30 : Visage de l'amoureuse, par Philippe Demonsablon.

N° 36 : Lettre de New-York (*Dial M for Murder*), par Herman G. Weinberg.

N° 39 : Quand un homme..., par Alexandre Astruc.
A qui la faute ? par Maurice Schérer.
Préface, par Alfred Hitchcock.
Hitch, au jour le jour (*To catch a Thief*), par Sylvette Baudrot.
Hitchcock devant le mal, par Claude Chabrol.
Hitchcock contre Hitchcock, par André Bazin.
Le chef-d'œuvre inconnu (*Under Capricorn*), par Jean Domarchi.
Histoire d'une interview, par Claude Chabrol.
Un trousseau de fausses clés, par François Truffaut.
Filmographie d'Alfred Hitchcock, par Jacques Rivette.

N° 40 : Venise 1954 (*Rear Window*), par Jean-José Richer.

N° 42 : L'amour en couleurs (*Rear Window*), par Jean Desternes.

N° 44 : Entretien avec Alfred Hitchcock, par François Truffaut et Claude Chabrol.
Double détente (*Dial M for Murder*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 45 : Sans tambour ni trompette (*Rebecca*), par Claude Chabrol.

N° 46 : Les choses sérieuses (*Rear Window*), par Claude Chabrol.

N° 50 : Courrier des lecteurs, par J. M.

N° 51 : Le Festival de Venise 1956 (*To catch a Thief*), par Etienne Loinod.

N° 52 : Courrier des lecteurs, par Gérard Genette.

N° 54 : Dictionnaire des réalisateurs américains contemporains.

N° 55 : Mettre en suspense (*To catch a Thief*), par Jean-Yves Goute.

N° 58 : Castigat ridendo (*The Trouble with Harry*), par Eric Rohmer.
Humain, trop humain (*The Trouble with Harry*), par Jean Domarchi.
Tueur à gags (*The Trouble with Harry*), par Philippe Demonsablon.
Faut-il brûler Harry ? (*The Trouble with Harry*), par Jacques Rivette.

N° 60 : Cannes 1956 (*The man who knew too much*), par Fereydoun Hoveyda.
La nef des fous (*Lifeboat*), par Eric Rohmer.



« Je ne regarde jamais dans le viseur. D'ailleurs, pourquoi regarderais-je dans le viseur ? » (A. H.)

LEXIQUE MYTHOLOGIQUE POUR L'ŒUVRE DE HITCHCOCK

par Philippe Demonsablon

Et d'abord, pourquoi ce lexique ?

Que l'on ne voie pas, dans le recensement ici entrepris, un dithyrambe de plus, avec un rien de pédant. Et pas davantage un exercice comparable à celui de ces Hindous dont on dit qu'ils prennent le nom de Dieu, car ils s'occupent à répéter sans cesse « Dieu, Dieu, Dieu ».

Bref ce lexique prise assez peu les vertus de l'énumération et ne se connaît pas de dette envers l'idée de tout réduire en un classement, Ailleurs est son propos.

La création chez Hitchcock reste suspendue entre le réalisme et l'abstraction ; elle tend à l'abstrait par l'attention inaccoutumée qu'elle porte au concret. Aux thèmes dramatiques qu'elle explicite, elle superpose certains éléments plastiques et, par leur biais, introduit à nouveau ces thèmes avec plus de généralité et plus de précision. De tels éléments ne sont plus des accessoires et ne sont pas des symboles, au sens qui voudrait les traduire mot à mot ; ce sont plutôt des images autour desquelles la création s'organise pour réaliser la synthèse expressive de certains thèmes. Ce lexique se propose d'aider à préciser ces images pour distinguer en elles la part de l'ornement et la part de la mythologie.

BIJOUX

Leur beauté séduit et peut servir d'appât, car ils sont le plus souvent un piège. Mais ils fixent aussi quelque endroit par où saisir ceux qui les portent ; ce sont des anses, des poignées. Ils manifestent la dépendance.

ALLIANCE

The Ring : Scène du mariage : Carl Brisson passe l'alliance au doigt de Lillian Hall-Davies.

Rear Window : Grâce Kelly porte au doigt l'alliance de la femme assassinée et la montre à distance à James Stewart.

BAGUE

Shadow of a Doubt : 1° Joseph Cotten enfile l'émeraude volée au doigt de Teresa Wright. 2° Dans la scène du bar, Teresa Wright rend à Cotten l'émeraude qu'elle ne porte plus. 3° Après la seconde tentative de meurtre, Teresa Wright porte à nouveau la bague. Et aussi : la veuve joyeuse rencontrant Cotten à la banque le regarde en remuant du doigt sa bague.

BRACELET

The Ring : 1° Ian Hunter enfile le bracelet au bras de Lillian Hall-Davies ; tout au long du film elle le cache de sa main pour le découvrir à Ian Hunter. 2° Carl Brisson ôte le bracelet et l'enfile au doigt de Lillian Hall - Davies, comme une alliance.

Saboteur : Robert Cummings annonce la vente aux enchères du bracelet de la vieille dame, qui l'ôte interloquée.

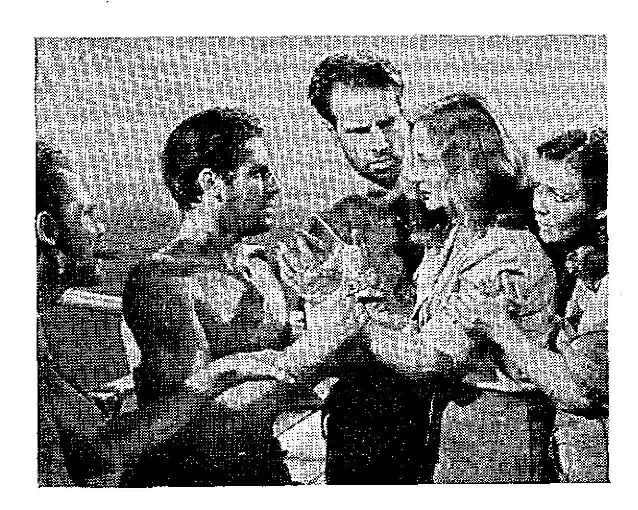
Lifeboat : Tallulah Bankhead demande à John Hodiak de lui réparer la fermeture de son bracelet et lui tend son poignet. Plus tard, ce même bracelet servira d'appât pour pêcher.

COLLIER

Number 17 : Pour mémoire.

Notorious : Louis Calhern présente à Ingrid Bergman le collier loué pour la réception ; elle demande à Cary Grant de le lui attacher : il ne répond pas, Louis Calhern attache le collier.

Under Capricorn : Joseph Cotten tient dans son dos le collier de rubis qu'il veut offrir à Ingrid Bergman pour le bal ; Michael Wilding sans le savoir empêche le don du collier que Cotten enfouit dans ses basques.



Lifeboat (Bijoux).

TO CATCH A THIEF : Grâce Kelly penchée en avant vers Gary Grant lui présente au creux de sa main le collier qu'elle porte et l'invite à le toucher.

CHAT

Il n'est pas étonnant de voir, de noir vêtu, surgir ce personnage au milieu d'une œuvre qui accorde une si grande importance au regard, et davantage à l'abîme qu'il marque entre la perception et les pensées qu'elle suscite, au fossé qu'il comble entre l'intention et l'objet contemplé. Un chat serait un chat ? Allons donc ! C'est l'ambiguïté, le signe inintelligible.

NUMBER 17 : Un chat descend l'escalier au moment où Léon M. Lion s'apprête à y monter.

RICH AND STRANGE : Le chat du couple, au début comme à la fin, aime se poser au milieu de la table du dîner. Entre temps, certain chat sauvé d'un naufrage sera proprement écorché par les Chinois et sa peau clouée sur la jonque, *sans que ses yeux perdent leur éclat.*

TO CATCH A THIEF : Le chat de Robie-le-Chat se fait les griffes sur les journaux où il est question de son maître.

CHIEN

Hitch ne manifeste guère d'estime à l'égard du plus fidèle ami de l'homme. Sa spontanéité boy-scout et désordonnée irrite, restant en deçà de toute participation au mal. Son innocence encombrante le destine aux rôles terribles des enfants.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : Le chien de Nova Pilbeam, faisant tomber Pierre Fresnay, le jette aux pieds de Peter Lorre; l'un décidera la mort de l'autre.

THE SECRET AGENT : 1° le chien de Percy Marmont, prenant sa laisse autour des chevilles de John Gielgud, met pour la première fois les deux hommes en rapport ; l'un décidera la mort de l'autre. 2° Marmont tient son chien sous son bras, à hauteur du visage de Peter Lorre, qui déclare à plusieurs reprises haïr les chiens et tuera Marmont. 3° Dans le téléférique emportant Gielgud, Marmont et Lorre, celui-ci *aboie* pour effrayer une fillette.

SABOTAGE : Dans l'autobus, un petit chien prodigue des caresses à l'enfant transportant la bombe.

YOUNG AND INNOCENT : Le chien de Nova Pilbeam découvre sur le vagabond le manteau qui permettra d'identifier l'assassin.

STRANGERS ON A TRAIN : Le molosse en haut de l'escalier lèche la main de Farley Granger lorsqu'il passe auprès de lui.

REAR WINDOW : Le petit chien s'affairant autour des fleurs plantées par Raymond Burr au-dessus des restes de sa femme sera victime et premier témoin à charge.

CHUTE

L'élément le plus fréquent, une des images fondamentales. Engloutissement et chute dans le vide, périlleuse fascination de l'abîme. Plongées et contre-plongées manifestent à l'homme ses deux postulations contradictoires. « A hauteur d'homme », ce niveau n'existe pas. La hauteur de l'homme se mesure sur une verticale illimitée dans les deux sens, car l'ascension n'est pas moins possible que la chute. Est-il besoin d'insister sur l'intention théologique ?



« La première chose qu'on regarde, ce sont les visages ; donc, avant tout : *position des visages.* » (A. H.)

ASCENSION

I CONFESS : L'itinéraire de Montgomery Clift allant se livrer à la police.

THE TROUBLE WITH HARRY : Le haut-lieu où repose Harry et où se rendent successivement tous les personnages.

ASCENSION SUIVIE D'UNE CHUTE

BLACKMAIL : Donald Calthrop se réfugie sur la coupole du British Museum et tombe au travers d'elle.

THE SECRET AGENT : Ascension de la montagne par John Gielgud, Peter Lorre et Percy Marmont ; la chute de ce dernier est élidée.

SABOTAGE : John Loder, monté sur une caisse pour écouter par un vasistas la conversation des espions dans la pièce voisine, bascule à l'intérieur de cette pièce lorsque l'un des hommes le tire par la manche.

FOREING CORRESPONDANT : 1° Edmund Gwenn suit Joël McCrea en haut de la tour ; il se lance en avant pour le précipiter dans le vide et tombe à sa place. 2° George Sanders saute par la fenêtre du repaire des espions.

SABOTEUR : Norman Lloyd tombe du haut de la Statue de la Liberté où il s'est réfugié.

CHUTE

DOWNHILL : Successions de descentes au long du film : 1° Escalier de l'Université. 2° Plan général en plongée de la cour de l'Université que traverse Ivor Novello après son renvoi. 3° Descente en ascenseur après la rupture avec l'actrice. 4° Descente de l'escalier du bouge et descente dans la cale du navire en caméra subjective.

SABOTAGE : Dessin animé : la chute de Cock-Robin transpercé d'une flèche.

SHADOW OF A DOUBT : Joseph Cotten tombe du train.

I CONFESS : Chute de la bicyclette dans le vestibule du presbytère.

REAR WINDOW : James Stewart défenestré par Raymond Burr.

TO CATCH A THIEF : Le sac de bijoux lâché par Brigitte Auber tombe dans la cour.

CONTEMPLATION DU VIDE

THE SECRET AGENT : John Gielgud et Peter Lorre dans le clocher ; forte plongée sur l'intérieur de l'église, le long des tuyaux de l'orgue ; en bas, le sacristain découvre le cadavre.

REBECCA : 1° Laurence Olivier au bord de la falaise. 2° Joan Fontaine au bord de la fenêtre.

SUSPICION : Joan Fontaine au bord de la falaise.

SABOTEUR : Priscilla Lane enfermée dans le gratte-ciel regarde la rue.

THE TROUBLE WITH HARRY : Edmund Gwenn effrayé par le placard vide.

ENGLOUTISSEMENT

THE MANXMAN : Annie Ondra se jette à l'eau. Plan rapproché de l'eau bouillonnant. Plan rapproché d'un liquide noir agité : il s'agit d'un encrier où Malcolm Keen trempe sa plume.

RICH AND STRANGE : 1° Immersion et noyade du Chinois, un pied entravé dans une corde . 2° Engloutissement du navire.

NUMBER 17 : 1° Un des hommes mis hors de combat pendant la bagarre, tombe à la renverse dans la baignoire, pieds sur le rebord. 2° L'eau montant dans l'un des wagons du train tombé à la mer.

THE SECRET AGENT : Robert Young enseveli sous les ferrailles tordues du train.

YOUNG AND INNOCENT : Lent effondrement de la mine où s'engloutit la voiture.

THE LADY VANISHES : Philip Leaver précipité dans le coffre par Margaret Locwood et Michaël Redgrave.

FOREIGN CORRESPONDANT : Montée de l'eau à l'intérieur de l'avion tombé en mer.

SHADOW OF A DOUBT : Plan général en plongée sur Teresa Wright quittant la bibliothèque.

LIFEBOAT : 1° Ouverture : cheminée du paquebot s'abîmant dans les flots. 2° Naufrage du navire ravitailleur.

NOTORIOUS : Plan général en plongée sur Ingrid Bergman s'effondrant dans le hall.

THE PARADINE CASE : Plan général en plongée sur Gregory Peck quittant le tribunal.

ROPE : Le coffre où John Dall et Farley Granger déposent leur victime.

STRANGERS ON A TRAIN : Robert Walker enseveli sous les ferrailles tordues du manège.

THE TROUBLE WITH HARRY : Cadavre de Harry dans la baignoire, pieds sur le rebord.

« Un honnête homme ne saurait décemment s'intéresser qu'à lui-même. »
(DOSTOIEVSKY.)



PERSONNAGES SUSPENDUS AU-DESSUS DU VIDE

NUMBER 17 : Léon M. Lion et Anne Grey attachés à la rampe qui s'écroule dans la cage de l'escalier et reste suspendue par une extrémité.

YOUNG AND INNOCENT : Derrick de Marney retient Nova Pilbeam par le poignet.

SABOTEUR : Robert Cummings retient Norman Lloyd par le poignet .

TO CATCH A THIEF : Cary Grant retient Brigitte Auber par le poignet.

TOITS

BLACKMAIL : Les toits du British Museum.

NUMBER 17.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : Nova Pilbeam au bord du toit.

SPELLBOUND : Le rêve de Gregory Peck.

TO CATCH A THIEF : La saga des chats.

CLE

Cet objet cher aux émules de Freud n'est point flatté ici. Les portes s'ouvrent seules mais il faut une clé pour les tenir fermées; clés pour fermer, elles sont le signe d'un pouvoir. Mais les secrets de Hitchtock ne sont pas de ceux qu'une clé peut résoudre.

SHADOW OF A DOUBT : Joseph Cotten détient la clé de contact de la voiture où Teresa Wright s'asphyxie.

NOTORIOUS : 1° Le trousseau de clés transmis de Mme Konstantin à Ingrid Bergman. 2° La clé du cellier détenue par Claude Rains.

UNDER CAPRICORN : Margaret Leighton porte à la ceinture le trousseau qui fait d'elle la véritable maîtresse de maison.

DIAL M FOR MURDER : La confusion sur les clés.

COUTEAU

L'honnête homme se garde des hommes tranchants. Le couteau n'est rien qu'un bon outil pour trancher dans le vif. Tel il se présente et c'est assez de son cruel éclat.

DOWNHILL : Dans le délire d'Ivor Novello, son père s'avance vers lui sous les traits d'un marin, un couteau à la main.

BLACKMAIL : 1° Annie Ondra tue le peintre avec un couteau à pain. 2° Le même couteau l'effraie lorsqu'elle le voit sur la table familiale.

THE 39 STEPS : Lucy Mannheim s'écroule devant Robert Donat, un couteau planté dans le dos.

SABOTAGE : Sylvia Sidney tue Oscar Homolka avec un couteau à découper.

SUSPICION : Joan Fontaine fixe le couteau avec lequel le médecin légiste découpe le poulet tout en parlant de crimes.

SPELLBOUND : Gregory Peck descend l'escalier. un rasoir à la main.

DIAL M FOR MURDER : Grâce Kelly tue Anthony Dawson avec des ciseaux.

REAR WINDOW : Raymond Burr passe devant la fenêtre avec une scie et un coutelas.

ECLAIR

Il manifeste moins la colère divine qu'il ne rappelle l'omniprésence divine. C'est la révélation d'une vérité à l'éclat insoutenable, c'est le criminel confronté à la conscience vivante et non plus abstraite de son crime.

YOUNG ANT INNOCENT : 1° Le film commence par la dispute en gros plan d'un homme et d'une femme, les répliques étant ponctuées de coups de tonnerre. On retrouve l'homme sur une falaise, cillant dans les lueurs des éclairs. 2° A la fin, long travelling avant sur l'homme installé à la batterie au sommet d'un orchestre. Le regard de l'homme reste fixe, ne cille que lorsque la caméra parvient en très gros plan sur ses yeux.

FOREIGN CORRESPONDANT : Le sosie d'Albert Basserman est tué par le flash d'un photographe.

SABOTEUR : Priscilla Lane prisonnière dans le gratte ciel indique sa position par une lumière clignotante.

SHADOW OF A DOUBT : Le flash de Wallace Ford surprend Joseph Cotten au moment où il franchit la porte ; Cotten reste un moment immobile, *comme foudroyé.*

REAR WINDOW : 1° Un orage réveille James Stewart endormi près de la fenêtre alors que Raymond Burr vient de commettre son crime. 2° Stewart retarde Burr se dirigeant sur lui en l'aveuglant avec des flashes.

ENFANTS

Ce qui leur manque est la conscience du mal, mais ils l'auront tôt ou tard. Ils n'ont qu'un sursis dont use fort mal leur innocence ambiguë. Instruments souvent plus qu'à demi consentants, leur demi-raison et leur demi-conscience les incitent à participer au monde des adultes en prétendant garder pour eux leur candeur. Hitch n'aime pas cela.

DOWNHILL : Deux enfants se battent à côté de leurs parents dialoguant, prennent des airs angéliques dès qu'on jette les yeux vers eux.

BLACKMAIL : L'enfant dans le métro joue à enfoncer jusqu'aux oreilles le chapeau de Hitchcock occupé à lire.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : Nova Pilbeam fait tomber Pierre Fresnay sautant à skis, trouble Edna Best pendant son concours de tir, met en rapport les protagonistes et est à la base des aventures de ses parents.



The Trouble with Harry (Enfants).

THE SECRET AGENT : La fillette dans le téléférique inspire à Peter Lorre le besoin de l'effrayer.

SABOTAGE : Desmond Tester transporte la bombe à retardement.

YOUNG AND INNOCENT : Conversation des garçons autour de la table familiale ; l'un d'eux brandit le cadavre d'un rat.

SABOTEUR : Le bébé découvre les lettres à Robert Cummings ; celui-ci se sert de l'enfant pour couvrir sa fuite.

SHADOW OF A DOUBT : Edna May Wonacott pérore et étale une raison réprobatrice; mais elle est la première à pressentir le secret de Joseph Cotten et ne veut pas rester près de lui à table.

STAGEFRIGHT : Le boy-scout présente à Marlène Dietrich la poupée sanglante.

STRANGERS ON A TRAIN : 1° Dans la fête foraine, l'enfant au ballon menace Robert Walker de son revolver ; Walker crève le ballon avec sa cigarette: 2° Les enfants sur le manège emballé.

I CONFESS : Le témoignage des deux fillettes oriente les soupçons vers Montgomery Clift.

THE TROUBLE WITH HARRY : L'enfant d'Harry.

GEOGRAPHIE

Dès l'âge de huit ans, Hitch avait parcouru seul toutes les lignes de bus jusqu'à leur terminus ; il apprenait par cœur les horaires sur lesquels il pouvait mettre la main ; aux murs de sa chambre s'étalait une carte sur laquelle il indiquait par des épingles la position de tous les navires anglais dans le monde. L'itinéraire ou des oppositions géographiques servent souvent d'épine dorsale à ses récits.

DOWNHILL : Tout en descendant l'échelle sociale, Ivor Novello « descend » d'Angleterre à Marseille.

CHAMPAGNE : Le voyage en Europe.

RICH AND STRANGE : Le voyage en Asie.

THE 39 STEPS : Robert Donat fait Londres-Ecosse aller et retour.

THE LADY VANISHES : Le voyage dans les Balkans.

SABOTEUR : Robert Cummings et Priscilla Lane traversent les Etats-Unis d'ouest en est.

SHADOW OF A DOUBT : Joseph Cotten est en Californie et il y a un autre suspect à l'est.

LIFEBOAT : Le voyage accidenté vers les Bermudes.

UNDER CAPRICORN : Le secret des rapports australiens de Joseph Cotten et Ingrid Bergman est aux antipodes, en Irlande.

LIQUIDES

Ils n'ont pas de forme propre, mais seulement celle qu'on leur prépare : tels les définit le physicien. Indifférenciés, ils sont et ne sont pas ce que l'on croit, ils sont l'ambiguïté même. L'alternative boisson-poison apporte à certains films (*Notorious*, *Under Capricorn*) l'unité de thème qu'à d'autres fournit le téléphone. Prompts à fuir comme à trahir, leur duplicité leur assure toujours quelque pouvoir de fascination.

DOWNHILL : Dans le cabaret, un homme buvant s'étouffe.

THE RING : Le plateau de coupes de champagne versé dans l'attente de Lillian Hall-Davies. Enchaînement sur les mêmes coupes où le champagne a cessé de pétiller.

CHAMPAGNE : 1° Ouverture sur une coupe de champagne ; la salle à manger du bateau est vue à travers la coupe levée. 2° Lors de la réception, les invités boivent du champagne. 3° Fin sur Betty Balfour et Jack Trevor s'étreignant, vus à travers le verre de champagne que boit Ferdinand von Alten.

THE 39 STEPS : Lorsque Robert Donat arrive chez Godfrey Tearle, un groupe d'invités boit du champagne dans le salon.

THE LADY VANISHES : 1° Margaret Lockwood et ses amies boivent du champagne dans leur chambre. 2° Lockwood et May Whitty prennent du thé au wagon-restaurant. 3° A la même table, Paul Lukas fait boire à M. Lockwood et Michael Redgrave deux verres de cognac qu'il croit empoisonné.

SUSPICION : 1° Nigel Bruce s'étouffe en buvant du cognac. 2° Cary Grant monte à Joan Fontaine un verre de lait qu'elle croit empoisonné.

SHADOW OF A DOUBT : 1° Joseph Cotten dans sa chambre boit un verre d'eau et le brise contre le mur. 2° Cotten renverse un verre sur la table lorsque Teresa Wright va nommer la valse de « La Veuve Joyeuse ». 3° Hume Cronyn explique à Henry Travers que le café qu'il vient de boire *aurait pu* être empoisonné. 4° Au cours de la réception après la conférence, Cotten lève sa coupe vers Teresa Wright descendant l'escalier.

LIFEBOAT : 1° John Hodiak brise le biberon flottant sur la mer. 2° Tallulah Bankhead donne sa flasque de cognac à William Bendix avant l'amputation. 3° Pendant son délire Bendix boit de l'eau de mer dans son gobelet. 4° Walter Slezak conserve de l'eau douce dans la flasque de Bankhead.

SPELLBOUND : Gregory Peck boit un verre de lait ; le liquide, vu dans le verre s'inclinant, emplit le champ.

NOTORIOUS : 1° Ingrid Bergman essaie de boire au verre que Cary Grant vient de vider ; celui-ci pose le verre sur la poitrine d'une femme étendue ivre morte sur le canapé. 2° Cary fait boire à Bergman un médicament pour la dégriser. 3° Cary a apporté une bouteille de champagne lorsque Louis Calhern lui apprend la mission de Bergman ; il oublie la bouteille en partant. 4° Au début du dîner, un des espions se trouble en voyant une bouteille sur la desserte. 5° Au cours de la réception, tandis qu'Hitchcock boit une coupe de champagne, Bergman refuse celles qu'on lui offre et surveille le nombre de bouteilles restant. 6° Cary, en brisant une bouteille dans le cellier, découvre le minerai. 7° Claude Rains et Mme Konstantin font boire à Bergman du café empoisonné.

THE PARADINE CASE : 1° Alida Valli assise devant le piano prend le verre qui s'y trouve posé, le lève en regardans le portrait de son mari. 2° A l'audience, Valli déclare qu'elle a rincé le verre ayant contenu le poison donné à son mari.

ROPE : 1° Après l'assassinat du jeune homme, John Dall revient de la cuisine avec une bouteille de champagne. 2° Après que James Stewart a appelé la police, Dall debout au milieu de la pièce se verse du champagne qu'il boit lentement.

UNDER CAPRICORN : 1° A la fin de la soirée, Margaret Leighton dans la chambre d'Ingrid Bergman lui verse à boire du vin. 2° M. Leighton fait prendre à Jack Wat-



Notorious (Liquides).



Spellbound (Lunettes).

ling les bouteilles vides se trouvant dans la chambre de Bergman et les lui fait poser sur la table de la cuisine devant les domestiques. 3° Leighton verse dans un verre tout le contenu du flacon de calmant, jusqu'à la dernière goutte, tend le verre à Bergman.

STRANGER ON A TRAIN : Dans le wagon-salon, Robert Walker offre à boire à Farley Granger, qui refuse.

I CONFESS : 1° Brian Aherne essaie de faire tenir en équilibre deux fourchettes au-dessus de son verre pendant que Karl Malden lui parle. 2° Au milieu des invités Aherne essaie de s'allonger sur le tapis, un verre d'eau en équilibre sur le front. 3° Ann Baxter s'interrompt au cours de sa déposition à la police, demande à Aherne : « *Willy, may I have a glass of water ?* »

DIAL M FOR MURDER : 1° Après la conclusion de son accord avec Antony Dawson, Ray Milland prend la bouteille sur la table, l'essuie, la range sur une tablette, puis fait de même avec les deux verres utilisés. 2° Milland se verse à boire après le départ de Williams et Cummings. 3° Milland démasqué se verse à boire et offre à boire.

REAR WINDOW : 1° Miss Lonelyheart verse à boire à un interlocuteur imaginaire, lui parle et boit avec lui. 2° Wendell Corey vide son verre d'un trait, répand une partie du contenu de sa veste. 3° Miss Lonelyheart boit, se maquille, part, boit avant de sortir de son appartement.

TO CATCH A THIEF : Devant le buffet du bal masqué, Jessie Royce Landis boit plusieurs verres d'affilée.

THE TROUBLE WITH HARRY : La citronnade de Shirley Mc Laine.

LUNETTES ET OPTIQUE

Ayant lui-même une caméra dans l'œil, Hitchcock ne résiste souvent pas à la tentation de mettre un objectif devant l'œil de ses personnages. Quant aux lunettes, d'abord instruments d'optique, ce sont des lunettes pour voir qu'ajustent de jolies femmes s'il leur faut s'occuper de choses sérieuses. C'est aussi le verre déformant dont les gauchissements véridiques désignent mieux qu'un miroir les monstres les maux secrets. C'est aussi le regard ajouté à la transparence et la conscience au regard, aller et retour entre le spectacle réfracté et la fixité épouvantée du regard.

INSTRUMENTS D'OPTIQUE

THE 39 STEPS : Robert Donat emprunte au Palladium les jumelles de sa voisine pour identifier la main mutilée de Godfrey Tearle.

THE SECRET AGENT : John Gielgud suit au télescope l'exécution de Percy Marmont par Peter Lorre.

YOUNG AND INNOCENT : Planté à la sortie du Palais de Justice avec un appareil photo, Hitchcock tente vainement de faire un cliché au milieu de la bousculade.

SABOTEUR : La longue vue dévoile à Robert Cummings les projets des saboteurs.

LIFEBOAT : Tallulah Bankhead suit John Hodiak dans le viseur de sa caméra.

NOTORIOUS : Ingrid Bergman regarde la course avec des jumelles pendant que Gary Grant lui parle.

REAR WINDOW : James Stewart commence par observer Raymond Burr avec des jumelles, puis avec un téléobjectif qui lui permet d'avoir un plus fort grossissement.

LUNETTES POUR VOIR

THE 39 STEPS : Madeleine Caroll (elle les perd à son premier baiser).

YOUNG AND INNOCENT : 1. L'avocat myope. 2. Derrick de Marney porte les lunettes de l'avocat et n'y voit plus rien.

THE LADY VANISHES : Le lorgnon de May Whitty.

SUSPICION : Joan Fontaine.

SPELLBOUND : Ingrid Bergman met des lunettes *comme médecin.*

I CONFESS : Une des deux fillettes témoignant avoir vu un prêtre sortir de la maison du crime.

REAR WINDOW : Miss Lonelyheart met ses lunettes pour se farder.

THE TROUBLE WITH HARRY : Le docteur trébuche sur le cadavre, perd ses lunettes, les cherche à tâtons.

REFLETS DEFORMANTS

CHAMPAGNE : A la fin, le couple s'étreignant est vu à travers une coupe de champagne.

STRANGERS ON A TRAIN : 1. Les lunettes de Laura Elliott tombées à terre reflètent l'assassinat de la femme et sa chute lente. 2. Les lunettes de Patricia Hitchcock reflètent *en double* la flamme du briquet de Robert Walker lorsqu'il la rencontre pour la première fois.

MAIN

Elle est, nous enseigne-t-on, l'organe de la préhension. Ce que l'homme tient en sa main, il le tient en son pouvoir, le marque de son ascendant. La main prolonge en acte l'intention, elle est l'intention agissante. Elle a son existence et sa volonté autonomes; est-ce hasard si la plupart des assassins de Hitchcock sont étrangleurs ? Elle a aussi son intelligence et sa conscience, c'est la main qui ordonne et désigne.

MAINS FLOTTANT

THE LODGER : Forte plongée sur la cage d'escalier, la main blanche d'Ivor Novello glisse lentement sur la rampe.

NUMBER 17 : Même effet avec la main de l'homme que l'on croyait mort.

SHADOW OF A DOUBT : Travelling avant sur la main de Teresa Wright portant l'émeraude et glissant sur la rampe de l'escalier.

ETRANGLEURS

THE LODGER : La main d'Ivor Novello saisit l'épaule de June ; Novello regarde ses mains qui hésitent longuement sur le cou de la femme, puis remontent vers les cheveux.

THE SECRET AGENT : Les mains de John Gielgud, par l'avant-champ, se tendent vers la gorge de Robert Young coincé dans les débris du wagon.

THE LADY VANISHES : Le chanteur de sérénade est étranglé.

SHADOW OF A DOUBT : 1. Joseph Cotten saisit les poignets de Teresa Wright dérobant le journal déchiré; « *Uncle Charlie, you hurt me ! Your hands !* »; T. Wright regarde les mains de Cotten. 2. Dans le bar, Cotten parlant à T. Wright tortille une serviette de papier qu'il serre de plus en plus fort; il surprend le regard de sa nièce, cache ses mains sous la table. 3. Cotten regarde par la fenêtre McDonald Carey parlant à T. Wright; ses mains laissent tomber le cigare, leurs doigts *s'écartent.* 4. Cotten vient saluer McDonald, saisit à pleine main le menton de Teresa.

ROPE : 1. Constance Collier confond Farley Granger avec le jeune homme qu'il vient d'étrangler : travelling avant vers la main ensanglantée de Granger tenant un verre brisé. 2. Farley jouant du piano pendant que Stewart lui parle, arrête soudain et étend les mains, *l'une sur le tabouret,* l'autre sur le piano; un travelling arrière recadre en premier plan le passage d'un paquet de livres liés par la corde.

STAGEFRIGHT : Richard Todd s'apprête à étrangler Jane Wyman.

STRANGERS ON A TRAIN : 1. Au moment où Farley Granger téléphone à Ruth Roman « *I'd like to strangle her* », enchaîné sur un gros-plan des mains de Robert Walker, doigts écartés. 2. Robert Walker frotte l'une contre l'autre ses mains, regarde Laura Elliott, regarde ses mains, avant de prendre le maillet. 3. *Mains gantées de* Walker enserrant le cou de Laura Elliott. 4. Walker montre ses mains à Norma Varden, doigts écartés.

MAINS SAISISSANT

BLACKMAIL : La main d'Annie Ondra sort du rideau, cherche sur la table, y saisit le couteau.

YOUNG AND INNOCENT : La main de Derrick de Marney descend vers celle de Nova Pilbeam, suspendue dans la mine effondrée.

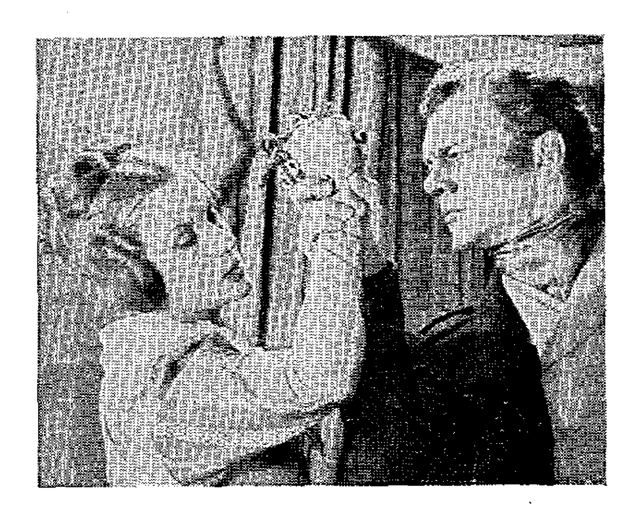
THE LADY VANISHES : Gros plan des mains de Margaret Lockwood et Michael Redgrave ramassant les débris du lorgnon de May Whitty; la main de Philip Leaver plonge sur elles, saisit le lorgnon.

SABOTEUR : Robert Cummings saisit la manche de Norman Lloyd suspendu dans le vide.

NOTORIOUS : Claude Rains s'avance mains tendues vers Ingrid Bergman tenant la clé du cellier cachée dans la main; Claude Rains prend les mains d'Ingrid Bergman.

THE PARADINE CASE : Alida Valli, tournée vers la porte de la salle de visite se retourne vers l'avant, joint ses mains à celles de Gregory Peck.

STRANGERS ON A TRAIN : 1) En gros plan, la main de Robert Walker descend vers le briquet tombé dans l'égout; les doigts palpent l'objet avec précaution, puis la main



Under Capricorn (Mains et clés).

se referme vivement. 2) Lorsque Walker meurt sous les débris du manège, sa main s'ouvre, découvre le briquet en son creux.

Dial M for Murder : 1) Les mains de Ray Milland cherchent la clé dans le porte-monnaie qu'il cache dans son dos; les mains de Grace Kelly essaient d'atteindre le porte-monnaie. 2) La main de Grace Kelly, terrassée sur le bureau tâte pour saisir les ciseaux.

To catch a Thief : 1) Dans la scène du cimetière, Grace Kelly retient Cary Grant par le poignet. 2) Cary saisit le poignet de Brigitte Auber, suspendue à la gouttière, relâche légèrement son étreinte.

The Trouble with Harry : Debout près du cadavre de Harry, Edmund Gwenn saisit le bras de Mildred Natwick ; celle-ci se tourne, regarde la main d'Edmund Gwenn.

MAIN DESIGNANT.

The Manxman : Randle Ayrton, doigt tendu en avant, désigne Malcolm Keen sur son siège de juge.

Blackmail : 1) Main de la femme désignant Donald Calthrop parmi les suspects. 2) Dans l'atelier du peintre, doigt tendu en avant du bouffon ricanant. 3) Main du peintre assassiné, dépassant du rideau. 4) Annie Ondra s'arrête devant le mendiant endormi dans un coin de porte, bras étendu, main la désignant.

The 39 Steps : Gros plan de la main de Godfrey Tearle se dressant, un doigt coupé.

MENOTTES

Le plus fidèle compagnon du policier. L'importance des mains explique celle des menottes. Elles sont l'entrave la plus brutale à la liberté, l'enchaînement le plus arbitraire.

The Lodger : 1) Malcolm Keen montre aux parents de June les menottes qu'il garde spécialement pour l'arrestation du meurtrier 2) Ivor Novello, sur le banc, appuyé sur un coude regarde avec tristesse les menottes qui l'enchaînent 3) Novello reste pendu à la grille par ses menottes.

Blackmail : Scène dans le vestiaire de la police; deux bustes passent au premier plan, un homme tient une paire de menottes qu'il remet en poche.

Number 17.

The 39 Steps : 1) Robert Donat parle au meeting, une menotte se balance à son poignet. 2) Donat et Madeleine Carroll ont leurs sorts liés par les menottes qui les attachent.

Saboteur : Robert Cummings.

I Confess : Allant se livrer à la police, Montgomery Clift passe près d'une affiche de *The Enforcer* montrant un homme menottes aux mains entre deux policiers.

ŒUFS

Un peu de psychanalyse : papa Hitchcock, marchand de volailles, est responsable de l'aversion de son fils pour les œufs et les gallinacés en général : « *Je n'ai jamais mangé un œuf de ma vie. Pour moi, un œuf est une chose sinistre.* »

Blackmail : Dans l'arrière-boutique, Donald Calthrop s'installe et mange des œufs.

Sabotage : Dans l'arrière-boutique du

marchand de volailles se trouvent les explosifs

UNDER CAPRICORN : Ingrid Bergman, Joseph Cotten et Michael Wilding dégustent des œufs aux cuissons variées.

REAR WINDOW : James Stewart regarde avec dégoût l'œuf qu'il mange pendant que Thelma Ritter lui parle du crime.

TO CATCH A THIEF : 1) Une main anonyme lance un œuf en direction de Cary Grant. 2) Jessie Royce Landis éteint sa cigarette dans l'œuf sur le plat de son breakfast. 3) Le poulet responsable de l'accident sur la corniche est à double sens.

OMBRE

Pièce maîtresse de l'arsenal expressionniste, c'est en mouvement qu'elle intéresse Hitchcock, mais il lui mesure ses faveurs. Plus épaisse qu'ambiguë, elle est indiscrète aussitôt qu'espressive et souvent Hitch préfère en rire; choisissant qui le trahira, il se livre davantage dans de trompeuses transparences.

THE LODGER : Sur la porte grandit l'ombre d'Ivor Novello avançant hors-champ (précède la première apparition de Novello).

BLACKMAIL : Sur les marches extérieuses de la maison du crime s'avance l'ombre serpentante et brisée de Donald Calthrop.

NUMBER 17 : Répertoire exhaustif de farces et attrappes aisément réalisables avec une cage d'escalier, une bougie et quelques silhouettes.

THE SECRET AGENT : L'ombre d'un nuage s'étend sur le sommet où Peter Lorre se retrouve seul après avoir précipité Percy Marmont.

THE LADY VANISHES : Sur le mur de la ruelle, ombre d'un homme étranglant le chanteur.

SUSPICION : Ombre du châssis vitré dessinant une cage dans le hall de la maison.

SABOTEUR : L'ombre d'une fumée progresse lentement le long du rideau de fer du hangar, jusqu'à emplir le champ.

SHADOW OF A DOUBT : Lors de l'arrivée de Joseph Cotten par le train, la locomotive dégage une épaisse fumée dont l'ombre obscurcit tout le quai.

I CONFESS : 1) Sur le mur d'une maison, ombre immense de O.E. Hasse descendant la rue, déguisé en prêtre. 2) Ombre brisée de O.E. Hasse sur les marches du presbytère.

DIAL M FOR MURDER : L'ombre de Robert Cummings et Grace Kelly enlacés est projetée sur la porte : le couple se sépare, la porte s'ouvre sur Ray Milland.

REAR WINDOW : L'ombre de Raymond Burr se tenant dans l'entrée de l'appartement de James Stewart est projetée depuis la porte jusqu'au fauteuil où se tient Stewart.

TABLEAUX

Ils ne sont pas objets bruts, mais objets de médiation entre l'inconscient et le conscient. Ils fixent des images déjà réfléchies, et la conscience de qui les regarde peut s'y projeter d'autant plus aisément, si elle n'y achoppe.

THE LODGER : 1) Ivor Novello ne peut supporter de voir les portraits de femmes blondes pendus au mur de sa chambre. 2) Lorsque June crie et laisse tomber son plateau, un portrait de femme blonde se décroche et tombe.

THE RING : Lillian Hall-Davies, robe déchirée par Carl Brisson, se couvre la poitrine de la photo de Ian Hunter.

BLACKMAIL : 1) Annie Ondra découvre le portrait du bouffon grimaçant. 2) A la fin, après la mort de Donald Calthrop, le portrait passe devant elle dans le couloir de la police.

RICH AND STRANGE : Henry Kendall regarde la marine accrochée dans sa salle à manger.

THE LADY VANISHES : Apparition dans le fourgon de la photo grandeur nature de Philip Leaver en costume d'illusionniste.

REBECCA : Le portrait pendu dans la galerie inspire à Joan Fontaine sa robe de bal.

SUSPICION : Un des détectives venus interroger Joan Fontaine s'arrête à plusieurs reprises devant un tableau accroché dans le hall.

THE PARADINE CASE : Tête géante d'Alida Valli peinte à la tête de son lit.

STRANGERS ON A TRAIN : Le tableau peint par Marion Lorne où Robert Walker reconnaît le portrait de son père.

REAR WINDOW : A diverses reprises, Wendell Corey est intrigué par le tableau accroché dans le studio de James Stewart.

THE TROUBLE WITH HARRY : John Forsythe est peintre; il fait le portrait de Harry mort, puis lui ouvre les yeux.

TELEPHONE

« *Je transmets toujours mes télégrammes par la voie normale* », dit la postière de *Shadow of a Doubt* lorsque Teresa Wright lui parle de télépathie. Pourtant le téléphone est par excellence l'instrument de l'action à distance et presque immatérielle, comme les mains sont les instruments de l'action la plus directe. A cet autre pôle de l'emprise où l'ascendant ni la sujétion n'ont besoin de gage, un lien si fragile manifeste la pure volonté, transmue en convergences de simples coïncidences. Aux mailles du *réseau* téléphonique se prennent ses usagers.

BLACKMAIL : 1. La logeuse appelle la police par téléphone. 2. Annie Ondra et John Longden se réfugient dans une cabine téléphonique pour parler; Donald Calthrop vient les y surprendre. 3. Longden apprend par téléphone la mort de Calthrop.



Dial M for Murder (Gants).

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : 1. Les parents de Nova Pilbeam l'entendent au téléphone après son enlèvement. 2. Le coup de téléphone de menace destiné à empêcher Edna Best d'aller au concert arrive après son départ.

THE 39 STEPS : 1. Le téléphone sonne dans l'appartement de Robert Donat peu après son arrivée avec Lucy Manheim; celle-ci l'empêche de répondre. 2. Le téléphone sonne après la mort de Lucy. 3. Dans l'auberge, Madeleine Carroll surprend la conversation des espions téléphonant à Godfrey Tearle.

THE LADY VANISHES : A l'hôtel, Basil Radford et Naunton Wayne se précipitent sur le téléphone relié à Londres.

REBECCA : George Sanders prévient par téléphone Judith Anderson du résultat de la visite au médecin.

SABOTEUR : La sonnerie d'un téléphone fait découvrir à Robert Cummings et Priscilla Lane le repaire des espions à Soda City.

SHADOW OF A DOUBT : 1. Joseph Cotten téléphone à la poste le télégramme annonçant son arrivée. 2. E.M. Wonacott répond au téléphone, refuse de prendre note du télégramme. 3. Patricia Collinge téléphone à la poste au sujet du télégramme. 4. Après la seconde tentative d'assassinat, Teresa Wright essaie de joindre McDonald Carey.

NOTORIOUS : 1. Cary Grant téléphone à son hôtel et prend connaissance du message de Louis Calhern pendant qu'Ingrid Bergman l'embrasse. 2. Le téléphone débranché dans la chambre de Bergman trahit Claude Rains.

ROPE : 1. La mère du jeune homme assassiné téléphone pour savoir s'il est à la réception. 2. James Stewart téléphone pour prévenir qu'il va revenir dans l'appartement.

STAGEFRIGHT : Richard Todd dit pendant son récit mensonger : « *Et je sentais que le téléphone allait sonner d'un moment à l'autre* »; le téléphone sonne aussitôt.

STRANGERS ON A TRAIN : 1. Farley Granger téléphone à Ruth Roman après son entrevue avec Laura Elliott. 2. Robert Walker trouve l'adresse de Laura sur l'annuaire, dans la cabine où Granger a téléphoné. 3. Lorsque Walker apprend à Granger, devant sa maison, qu'il vient de tuer Laura, le téléphone se met à sonner dans l'appartement de Granger. 4. Walker téléphone à Granger en conversation avec la famille de Ruth Roman. 5. Granger téléphone à Walker qu'il ira voir son père. 6. La sonnerie du téléphone trahit l'absence de Granger.

I CONFESS : 1. Brian Aherne reçoit le coup de téléphone de Karl Malden pendant la soirée chez Ann Baxter. 2. Ann téléphone à Montgomery Clift dans la nuit. 3. Malden force Aherne à téléphoner à Ann Baxter pour lui demander des éclaircissements. 4. Malden apprend par téléphone la disparition de Clift. 5. Lorsque Clift se rend à la police, Malden compose un numéro sur le cadran.

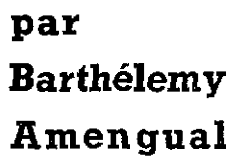
DIAL M FOR MURDER : 1. Ray Milland convoque Antony Dawson par téléphone. 2. Pendant la visite de Dawson, Grace Kelly téléphone du théâtre. 3. Gros plan du téléphone, panoramique recadrant Milland préparant un cocktail; dialogue de Robert Cummings et Grace Kelly hors champ. 4. Dawson regarde sa montre, puis le téléphone. 5. Gros plan du doigt de Milland sur le cadran; plan de rouages s'enclanchant. 6. Grace devant le bureau répond

(*Suite page* 54.)

SOPHIA LOREN

cheval ou jument ?





par Barthélemy Amengual

Faut-il chercher ce qui attache (par où ?) en Sophia Loren ? Pour ma part je crois trouver que c'est la plénitude de ses formes dans l'imperfection ou, si l'on préfère, certain ordre dans la démesure, un accord dissonant.

Ce mot même de *plénitude* aurait pu être inventé pour *elle, qui dit à la fois,* grossièrement la surabondance, et spirituellement, l'intégrité, l'achèvement, le sommet. En même temps, la justesse et l'excès.

Cheval ou jument, tant qu'on voudra, elle a hanches et torse et bras et jambes à revendre. C'est pour mieux t'embrasser mon enfant. Ce que Marlène fut jusqu'aux cuisses (la voix aussi), une obsession vivante, Sophia l'est jusqu'à tout le reste, *dont elle nous investit.* Hélas, elle n'aura jamais le mythe, ni, donc, d'âme communicable. Et quels yeux ! immenses et ténébrants. La première fois que je la vis, dans *Le Carrousel Fantastique*, ils étaient mauves. Comment l'oublier ?

Voilà pour la plénitude, — un débordement beau —, mais pour l'imperfection ? Ce qui me séduit, chez elle, c'est l'asymétrie. Nez trop *long et de guingois, narines* retroussées et inégales, yeux décalés, sourcils divergents, un profil sans rapport de famille avec la face, les flancs dissemblables et, dans tout le corps, quelque chose de dégingandé, comme une boiterie qui intéresserait plus que les jambes.

Par ces irrégularités criantes, qu'elle assume néanmoins comme une beauté, elle est bien de cette lignée moderne en qui, grâce à la mode, *précisément, et ses figures,* la liberté triomphe de la nature, et une certaine laideur devient *style :* Juliette Gréco et les « existentialistes », Audrey Hepburn, Leslie Caron, Nicole Berger, toute cette beauté, ce charme, cette séduction gagnés. A ceci près, qui est loin d'être sans importance, que Sabrina et les autres ramènent plus ou moins à la jeune fille juste pubère quand Sophia nous installe du côté des vamps des *deux avant-guerres* et de la féminité exacerbée.

Mais la merveille, c'est que la dissymétrie, chez Sophia, fait régner l'acidité et la discordance autant sur l'esprit que le corps. Quelqu'un que je connais trop bien m'aide ici à deviner une Sophia que j'ignore, et pour cause. Elle est froide et atone. Méprisante, hautaine et prétentieuse. Instable et capricieuse. Plutôt bête malgré des lueurs intenses vite trompeuses. Avare de soi, de ses gestes comme de ses sentiments. Hermétique. Raide et distante. Souveraine déchue en qui l'offense de la déchéance souffle tout attachement à quoi que ce soit.

Cependant, comme elle est star, et qu'il existe quelques patrons invariables de la star, (le sien : la reine de beauté embarquée dans la comédie) le personnage qu'elle représente, amoureuse, charnelle, naïve, bonne enfant, enjouée, prête à tout subir de bon gré pour satisfaire son cher public : sourire, danser, se tortiller, plaisanter, se déshabiller malicieusement, pleurer, prendre les balivernes au sérieux, mourir d'amour, ne cesse pas de grincer avec ce qu'on pressent de son être réel.

Qu'elle veuille (parce qu'on le lui impose) plier son corps disharmonique à des actes, des rythmes harmonieux, qu'elle joue la petite fille timide et ronde, qu'elle veuille imiter la grâce laquelle suppose, hélas, des être grâcieux, qu'elle feigne l'intelligence et la vivacité, qu'elle affiche l'émotion et le bouleversement, qu'on nous la donne pour une pin-up trichant et rusant avec ses atours, sa chair et sa fausse pudeur (la pudeur, vraie ou fausse, est une notion parfaitement étrangère à Sophia, comme le déshabillé : nue ou vêtue elle reste semblable à elle-même, entière, et tout dans la tête), c'est toujours l'âne de la fable qui se prit pour petit chien.

Cheval, jument, âne, on pourra croire une malédiction. Mais Dieu, quel solipède ! à se découvrir soudain l'âme (?) idolâtre ! Car je le crie ici : je mets Sophia bien plus haut que nos pépées d'aujourd'hui, Lolo, Brigitte, Rossana ou Martine, le talent, s'il y a lieu, naturellement écarté.

Pourtant le fabuliste se trompait — et quel défaitisme — lorsqu'il voulait nous interdire l'expérience sous prétexte que

> Peu de gens, que le ciel chérit et gratifie,
> Ont le don d'agréer, infus avec la vie.
> C'est un point qu'il faut leur laisser.

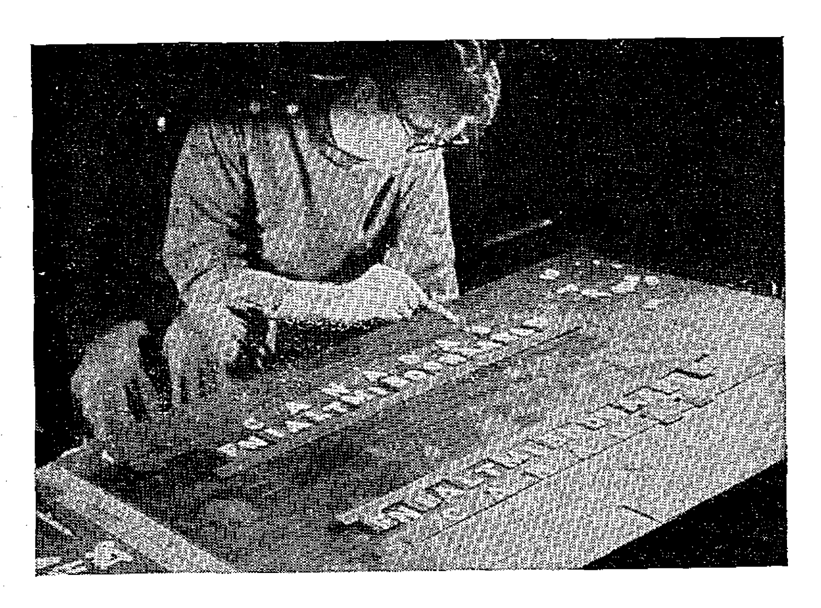
Combien il avait tort, et quels somptueux et puissants émois on peut trouver au spectacle d'un admirable lourdaud occupé à forcer son talent, et quelle « grâce » inespérée et assez monstrueuse ce galant y gagne, la carrière cinématographique de Sophia Loren est là pour l'attester.

Elle aussi, à sa manière, elle a réussi — ou on l'aura réussi pour elle — à transcrire « une page de Victor Hugo dans le style de Gérard de Nerval ».

Barthélémy AMENGUAL.

Couchée dans le foin avec le sunlight pour témoin, la belle meunière invite le spectateur probable à une méditation dont les fruits se cueillent deux par deux.





Grâce à des lettres baladeuses découpées, Norman McLaren réussit avec *Rythmetic* son œuvre la plus énigmatique et fait du National Film Board of Canada un CANADA'S FNIALTMIBOONAARLD (voir plus haut) sans équivalent au monde.

RYTHME ÉTHIQUE OU LA PREUVE PAR LE NEUF

par André Bazin

Je ne sais comment sera accueilli *Rythmétic* le dernier Mac Laren. J'entends dire qu'il risque de décevoir les admirateurs du jeune cinéaste canadien, mais je ne vois pas pourquoi. S'il se peut malheureusement que l'austérité formelle du principe adopté ici réduise l'audience de *Rythmétic* par rapport à des œuvres d'une gaieté plus accessible comme *Neighbours, Begone dull care* ou même *Blinkity Blank* dont tout anthropo ou zoomorphisme n'était pas exclu et où les synchronismes du son, de la forme et de la couleur assuraient encore les cadres formels d'un charme physique. *Rythmétic* abandonne quasiment tout recours à la plastique pour créer un humour aussi proche que possible de l'abstraction, une comédie du nombre ou plus exactement du chiffre saisi dans sa fonction et dans sa typographie. Encore Mac Laren se refuse-t-il la quasi-totalité des ressources que lui offriraient les graphismes manuels du chiffre arabe et qui le ramèneraient à l'animation vermiculaire de *Hen Hop*. Il n'emploie toujours que le chiffre classique, en caractère d'imprimerie et des signes élémentaires de l'arithmétique +, — et =. Certes à partir de là, Mac Laren parvient encore à procéder à une animation anthropo ou zoomorphique : on voit par exemple le chiffre 1 perdre le petit ergot qui le distingue du simple bâton et cet insecte mathématique semer un trouble prolongé dans les articulations d'un chiffre 5 jusqu'à expulsion du parasite ; ou bien les petites barres de l'égalité vont soutenir et retenir un zéro défaillant. Mais le comique naît ici de la contradiction entre la matière première abstraite et rigide et l'animation qui lui est tout de même insufflée. Avec *Blinkity Blank*, Mac Laren était allé au bout du vers (et du ver) libre, il s'agit maintenant de retrouver cette liberté poétique dans l'extrême rigidité de la forme et quoi de plus fixe et de plus rigide que le chiffre. Mac Laren prouve la poésie de l'animation par *la raréfaction la plus extrême de* la matière qui n'en est que le prétexte. Ainsi de la poésie pure dont on sait l'existence mais qui ne peut être absolument isolée du sens prosaïque et qui n'est même après tout jamais mieux pressentie que lorsqu'elle imite l'état civil :

« La fille de Minos et de Pasiphaë ».

De tous les films de Mac Laren, *Rythmétic* est sans doute celui qui s'oppose le plus à l'esthétique disneyienne, non plus seulement par la technique et l'inspiration mais essentiellement, parce qu'il nous mène jusqu'au bord de ce que serait une animation, je ne dis pas abstraite, car le mot évoquant une matière graphique prête à équivoque, mais exclusivement mentale. Il ne s'agit plus de parvenir à captiver l'esprit par le spectacle de tâches *presque* inexistantes et ne signifiant *presque* rien *(Blinkity Blank)* mais au contraire de prendre des signes si pleins de leur signification qu'il semble qu'on n'en puisse rien extraire d'autre. Je n'ai malheureusement vu qu'une fois *Rythmétic* et je ne puis sur cette seule vision analyser toutes les sources de mon plaisir, mais je crois que l'humour ne naît pas surtout des métaphores zoomorphes dont Mac Laren parvient à faire usage « malgré » les chiffres. Ce comique-là n'est que l'os dont nous savourons la moelle ; celle-ci réside dans l'incertitude où nous sommes de la réalité arithmétique de l'opération... Devons-nous ou ne devons-nous pas vérifier les égalités. Trompe-t-on ? et qui trompe-t-on ? Nous ou l'arithmétique. Je ne le saurai qu'à la 3[e] ou 4[e] fois quand je serai parvenu, si j'y parviens, à m'imposer de faire les opérations.

André BAZIN.

Mc LAREN FRANCHIT LE CAP DES TEMPÊTES

par André Martin

Dès les premières secondes de projection il fut évident que *Rythmetic*, la dernière œuvre de Norman McLaren, serait un curieux film peu disposé à continuer et couronner les recherches de *Blinkity Blank*. Les lettres mobiles du générique sagement dérangées sur deux files respectées s'avancent en ordonnance cérémonieuse vers le centre de l'écran. Elles glissent, avec une continuité d'allure qui fait plus penser aux parfaites parades d'objet d'Alexeieff qu'à la pétulante petite poule de *Hen Hop*. Et ce prélude sans feu de bengale fait un peu craindre les impressions de ceux qui n'aiment pas attendre, de ceux qui n'aiment pas ça et ne voient, dans la plus fulgurante réussite de McLaren que des chinoiseries de laboratoire.

Dans la mesure où *Rythmetic* ne satisfait pleinement aucune attente c'est une surprise. On ne retrouve dans ce film aucun des orages et éclairs qui fatiguent les yeux fragiles et font supposer que McLaren, subventionné par des ophtalmologues, cherche à augmenter le nombre des conjonctivites. Pas de masques diaboliques, ni de gallinacés surnaturels, pas de petits bonshommes schématiques non plus. Mais des signes impassibles, des lettres sans fantaisie et des chiffres arabes que McLaren a animés sous les espèces de petites figurines découpées, comme les objets rêvés de *Phantasy*, ou plus exactement, comme les lettres baladeuses d'*Alouette* et les petits génériques bégayants de *Two Bagatelles*. Mais avec *Rythmetic*, le réalisateur n'a absolument pas profité de cette technique pour entraîner les signes découpés dans des rondes humoristiques. Avec des mouvements concertés de machine à calculer poétique, des chiffres entrent en scène. Ils s'ajoutent, se retranchent, font leurs totaux. Les signes « plus » apparaissent en faisant la roue au ralenti. Les « cinq » ont des cols flexibles. Les « quatre » font du sémaphore et du porter arme avec leurs angles aigus. Pendant tout le film le cadre ne change pas et les chiffres garnissent l'écran en troupe immobile et disciplinée qui peut attendre trois heures la venue du général. Parfois, au cœur de la foule patiente, d'étranges permutations ébranlent une colonne. Les signes « plus » essaient de tempérer les désordres. Cette typographie vivante inscrit sur l'écran d'imperturbables variations sur l'addition et la soustraction. Notre attention doit se localiser sur un seul point du cadre immobile : très précisément, sur les trois derniers chiffres du troisième rang ou sur le « un » du septième rang dont le bec minuscule se promène.

Le son est également très simplifié. Alors qu'avec *Neighbours* le son synthétique était devenu un outil souple et riche en timbres, *Rythmetic* n'est accompagné que par une simple percussion sans variété, panachée d'un peu d'écho.

J'avoue ne pas deviner exactement l'accueil que le public réservera à cette bande déconcertante, et regrette de ne pas savoir ce qu'elle représente pour McLaren. Est-ce vraiment une leçon de calcul destinée aux enfants ? J'ai, tout d'abord, essayé de faire les opérations, puis j'ai abandonné, préférant les joies de l'animation à celles de la comptabilité. En tout cas, ce petit cours de rythmétique ne déçoit pas ceux qui ont suivi avec attention, sinon avec passion, la démarche créatrice de Norman McLaren.

McLaren jeûne

En apprenant que l'expérimentateur numéro 1 de l'Office du Film Canadien comptait animer, dans son prochain film, des éléments découpés et qu'il choisissait les chiffres comme héros, on pouvait prévoir qu'il s'éloignerait cette fois du romantisme flamboyant de *Blinkity-Blank*. Peut-être qu'une réaction normale (aussi naturelle que celle qui prévoit dans la symphonie le repos des mouvements lents entre les mouvements animés ou, plus simplement, les vacances au bord de la mer après une année studieuse) devait conduire McLaren des violences discontinues de *Blinkity-Blank* à la stabilité privative de *Rythmetic*.

Le dessin direct sur pellicule ne peut donner que des résultats mobiles, des figures agitées qui s'exaspèrent de leurs propres mouvements. Avec ce procédé d'écriture la fixité est presque impossible. Tous les éléments dessinés sont saisis d'un mouvement animal qui le pousse à l'anthropomorphisme, ajoute des jambes aux dollars, donne une vie autonome aux amibes pince-sans-rire de *Loops*.

McLaren a toujours cherché à contrarier cette vitalité, très expressive mais peu contrôlable. *Là-haut sur ces Montagnes* et *La Poulette Grise*, souvent moins appréciés par les amateurs qui leur préfèrent les galops brillants, participent de ce besoin de stabilité. Tous les grands inventeurs de mouvement cinématographique connaissent d'ailleurs cette tendance restrictive. En allant dans le même sens, Trnka a abandonné le dessin animé dont le trait vibre perpétuellement (à moins que l'on ne tue l'animation avec un fixe de plusieurs images) pour la marionnette dont l'inertie dirigée permet une expression recueillie et intense. Avec *Rythmetic*, McLaren semble avoir franchi ce cap des tempêtes, au-delà duquel se trouve une anse heureuse, réservée à des mouvements concertés et raréfiés, propices au repos et au rayonnement des plus hautes maîtrises. Les rythmes contraignants, les sauts d'images, sont alors abandonnés au profit d'un temps long et sans mesure. Trnka, Bartosch, Alexeieff, partagent les secrets de cette plénitude.

Il serait cependant dommage que McLaren se consacre entièrement aux silences rigoureux et aux mouvements surmontés alors que les conquêtes dynamiques du dessin à même la pellicule sont loin d'être terminées. Les extraordinaires *doodles*, mécanismes imaginaires, volatiles impossibles directement puisés dans ses corbeilles à papier qui furent exposés à l'occasion des Journées du Cinéma d'Animation de Cannes ont prouvé qu'il peut encore enrichir sa collection déjà copieuse de motifs visuels originaux. Cet explorateur de formes et de rythmes, l'un des plus hardis de notre temps, ne doit pas encore se méfier du mouvement et des textures incontrôlables. Nous souhaitons que McLaren continue à arpenter avec passion, d'un bout à l'autre, comme personne ne l'a fait avant lui, l'échelle mobile de l'animation.

André MARTIN.





McLaren a préparé trois films dans lesquels il mettait en scène des chiffres et des lettres. Dans *One Two Three* (photo de gauche) s'animaient des signes beaucoup plus gros que dans *Rythmetic* (photo de droite). *One Two Three* n'est pas terminé et ne le sera peut-être jamais. Mais *Rythmetic* demeure.

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR A. BAZIN, J.-Y. GOUTE, L. MARCORELLES ET L. MOULLET

UN PREJUGE QUI ME COUTAIT CHER. — L'une des journées du stage de la F.F.C.C. qui se déroula à Marly fut consacrée à Jean Renoir et le programme de l'après-midi comportait *Le Crime de M. Lange* et *Le Journal d'une femme de chambre*. N'ayant vu ce dernier film qu'une fois au moment de sa sortie en France en 1948, je n'aurais pas eu de bonne excuse à manquer cette occasion. A vrai dire j'aurais dû en saisir d'autres qui s'étaient présentées plus tôt, si je ne l'avais pas fait c'était sans doute, davantage que les contretemps qui pouvaient fournir le prétexte, un préjugé qui me coûtait cher.

J'ai laissé écrire que les films américains de Renoir étaient admirables mais je continuais à penser par devers moi qu'ils étaient bien inférieurs aux français et si je ne profitais pas davantage des occasions de les revoir c'était en toute bonne foi que je craignais bien plus d'avoir à me confirmer dans ma déception que de revenir sur les jugements qu'ils m'avaient inspirés lors de leur sortie. Du moins pouvais-je ainsi laisser admettre que j'avais peut-être été trop sévère. J'ai eu la curiosité un peu malsaine de rechercher ce que j'avais écrit du *Journal d'une Femme de chambre* dans « l'Ecran Français » du 15 juin 1948. En voici quelques extraits: « *Par quelle aberration mentale, par quelle absence d'esprit auto-critique, ou par quel goût dangereux du paradoxe, Renoir a-t-il voulu tourner précisément en Amérique le sujet qui lui tenait le plus à cœur et surtout qui pouvait le moins se traiter hors de France... Ce drame de l'ambition et de la domesticité ne plonge aucune racine, même adventive, dans le monde américain où le problème social des domestiques n'existe pas (sinon comme aspect particulier du problème noir)... Renoir a fait d'énormes et dérisoires efforts pour recréer autour de ses héros le monde français dans lequel ils vivent et meurent... Mais on sent les sunlights sur les rosiers de Burgess Meredith, le film entier baigne dans cette lumière d'aquarium caractéristique des studios hollywodiens et tout, les acteurs compris, y fait figure de fleurs japonaises dans un bocal...*

... Ceci dit, il reste comme dans l'Etang tragique, *qu'on aura un douloureux plaisir à retrouver Renoir même dans ce qu'il n'a pas su faire, on le sent constamment s'agiter sous le lien de Lilliput, embarrassé dans son scénario, incapable de faire prendre le ton à ses acteurs. Ses films américains restent bien «de Renoir », aussi caractéristiques que ses œuvres françaises mais à la manière des actes manqués...* »

Je vois bien aujourd'hui quel préjugé critique m'aveuglait, celui du « réalisme » de Renoir, j'en projetais la grille sur ce *Journal d'une Femme de chambre* dont les références naturalistes paraissaient justifier doublement *a priori* qu'on le juge à cette aune, Renoir ne paraissait-il pas s'en être préoccupé au premier chef par le soin apporté au dessin des costumes (copiés sur Berthe Morisot) du décor et de l'ameublement (signés Lourié).

Or il était bien évident que ce réalisme de détail éclatait sous l'effet de la transposition imposée non seulement par le tournage des extérieurs en studio, mais encore et surtout par l'interprétation des acteurs américains. Pour un peu moins inexacte que celle des films américains représentant habituellement la France, cette reconstitution n'en existait que davantage comme telle.

Le Crime de M. Lange que je revis d'abord, plus admirable encore la dixième fois que la première, ne pouvait que me confirmer dans mon attitude critique et je ne m'attendais plus décidément après le débordement d'admiration qu'au « douloureux plaisir » de retrouver quand même Renoir se trompant de sujet et de style.

Ce fut en effet la pénible impression que j'éprouvais pendant les premières minutes, le temps de comprendre enfin mon erreur et combien il était absurde de persister à vouloir voir du réalisme manqué dans le film le plus onirique et le plus délibérément gratuit de l'œuvre de Renoir. L'exactitude méticuleuse de la reconstitution n'avait pas pour effet de fabriquer une impossible France synthétique mais au contraire de donner aux images la précision du cauchemar. Quant à cette « lumière d'aquarium » qui me choquait si fort, je l'ai bien sûr retrouvée mais elle m'est apparue comme celle d'un enfer intérieur, d'une sorte de phosphorescence tellurique comme celle imaginée par Jules Verne pour éclairer ses voyageurs au Centre de la Terre.

Dès lors que le vain critère du réalisme était abandonné et que je pouvais m'abandonner à rêver le film avec Renoir, sa rigueur m'apparaissait avec évidence, aussi bien de construction que de style et notamment pour la direction d'acteurs qui est d'une liberté et d'une audace dont je puis déjà annoncer qu'on ne la retrouvera si grande que dans *Elena et les Hommes*. Sans doute Renoir n'est-il jamais allé plus loin que dans le *Journal* quant au mariage du dramatique et du comique. Ce n'est évidemment pas par le réalisme que le dernier des films américains



Paulette Goddart et Burgess Meredith sont extraordinaires dans LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, qui est peut-être le chef-d'œuvre de Jean Renoir...

de Renoir s'inscrit dans la ligne de son dernier film français d'avant guerre, mais parce que *La Règle du jeu* se voulait un « drame gai » et que le *Journal* est « une farce tragique ». Renoir y parvient à harmoniser dans le même tableau les deux couleurs extrêmes de sa palette, celle de *La Chienne* et celle de *Boudu* ou de *Tire-au-Flanc,* encore que dans ce dernier film même l'atroce parfois affleure déjà sous le burlesque. Mais c'est ici leur mariage qui fait le principe du film en sorte que celui qui assure le happy end est bien celui de la cruauté et de la joie, du désespoir et du bonheur.

Quant à voir dans le metteur en scène exilé à Hollywood un colosse ligoté par Lilliput, voilà qui, dans ce cas particulier au moins, était absurde*! Il* n'y a *pas* dans toute l'œuvre de Renoir de film qui sente davantage la liberté d'invention et de style. — A. B.

RAY. — Le tournage de son prochain film inspiré par l'histoire légendaire des frères James vient d'être reculé d'un mois, Nick Ray ayant décidé d'apporter de profondes modifications au scénario.

LA PEUR. — On a tendance, à Paris, à surestimer la critique italienne. Voici quelques extraits des critiques de *La Peur* parues dans les journaux romains :

... Avec La Peur, *Rossellini n'arrive pas à un résultat moins catastrophique. Nous n'avons pas lu la nouvelle de Zweig mais nous connaissons d'autres œuvres de lui et nous doutons beaucoup que* La Peur *soit une œuvre aussi pauvre intellectuellement que pourrait le faire croire l'adaptation mesquine qu'en a fait Rossellini. En outre, la mise en scène est tellement empreinte d'amateurisme, la photographie si prétentieuse, le scénario si approximatif et tout à fait dans le ton de la presse du cœur, que nous sommes assaillis par ce doute : l'auteur de* La Peur *est-il bien le même que celui de* Paisa *et de* Allemagne, année zéro ? (BOLLETINO DELLO SPECTACOLO.)

....

C'est le drame tout entier qui est indigeste, irritant et anticommercial. Si l'intention de Rossellini était d'apporter son offrande à l'autel de la famille en montrant l'horreur de l'adultère et en montrant aussi, qu'avec le temps (comme Mussollini) le mari a toujours raison, j'ai bien peur qu'il ne se trompe grossièrement. (EPOCA.)

....

La Peur... *d'être metteur en scène. Le metteur en scène du néo-réalisme ne s'est pas rendu compte qu'aucun film ne peut être valable s'il est sans structure interne, s'il est fait sans but et, comme le font comprendre les affiches, sans metteur en scène.* (IL BORGHÈSE.)

....

Ecroulement du mythe Rossellini-Bergman.

En mécontentant à la fois le public et la critique, avec tous les genres de scénarios et d'interprétations, le metteur en scène et l'actrice ont donné raison à ceux qui depuis longtemps leur font sentir qu'il est nécessaire de changer du tout au tout leurs buts et leurs méthodes de travail ou bien de se retirer dans un digne silence. (OGGI.)

*

DE PISCATOR A VISCONTI. — Nous savons depuis longtemps combien les metteurs en scène de cinéma plus ou moins illustres ont commencé par se faire un nom sur les planches ou retournent volontiers se bronzer aux feux de la rampe : Kaütner, Kazan, Eisenstein, Youtkevitch, Fabri (Zoltan), Sjöberg, Bergman (Ingmar), etc.

Le Festival du Théâtre à Sarah-Bernhardt nous a offert cette année une occasion de voir à l'œuvre des personnalités comme Erwin Piscator (*La Révolte des pêcheurs*) et Visconti. Piscator, après force explications et précautions oratoires, nous présenta une

véritable bande filmée (comme on dit une bande dessinée) de l'épais roman de Tolstoï, *Guerre et Paix*. Une suite d'une quarantaine de sketches assez courts, mais significatifs, où les caractères sont mis en lumière à l'aide de violents coups de projecteur, au propre et au figuré. Piscator réussit presque à tenir l'impossible gageure d'imposer sur les planches la composition exacerbée, les éclairages tyranniques, la direction d'acteurs impitoyable, d'un Eisenstein ou d'un Dreyer. En fin de compte, Piscator nous donne un parfait spécimen de Théâtre Populaire, capable de parler à toutes les imaginations, sans nous convaincre totalement dans l'affirmation de sa volonté pacifiste. Nous attendrons avec de plus légitimes espérances le film que King Vidor vient de tourner à Rome sur le même thème de *La Guerre et la paix*.

Une aura céleste, une vraie légende, entourant tout ce que fait Luchino Visconti à la scène comme à l'écran, *Senso*, il y a quelques mois, provoqua les prises de position les plus catégoriques, et aussi les plus contradictoires. Pour ceux qui suivent le « mythe Visconti », il est peu probable que sa présentation de la pièce de Goldoni *La Locandiera* à Sarah-Bernhardt, aide en quoi que ce soit à dissiper l'équivoque.

D'emblée Visconti conquit une salle déjà acquise à sa légende. Le rideau s'ouvrait sur un joli décor très lumineux d'une auberge italienne, aux lignes simplifiées, qui nous transportait en quelque Sahara de Floride ou du Nouveau-Mexique. L'art de la mise en scène, pour le réalisateur d'*Ossessione*, semble se ramener, tant à la scène qu'à l'écran, à une explication en règle des motivations psychologiques de chaque personnage, de chaque détour de l'action. Cette attitude extrême a pour corollaire un recours à tous les artifices, à toutes les fanfreluches, de l'art occidental le plus décadent.

Ce divorce entre une volonté d'analyse quasi marxiste et un goût des atmosphères sursaturées aboutit à un baroque désordonné qui a de quoi séduire un peuple amoureux de bel canto comme les Italiens. Mais malgré sa volonté nettement affirmée de chasser toute convention de la scène comme de l'écran, Luchino Visconti débouche dans une autre forme de convention, celle du style à tout prix, où la joliesse de la parure nous fait par trop oublier le charme propre de la créature qu'elle est censée embellir. D'une pièce admirablement construite de Goldoni, d'un véritable feu d'artifice de dialogues, Visconti n'a su tirer qu'un aimable divertissement pour Carnaval de Venise. Il fige toute spontanéité dans le carcan d'une direction d'acteurs et d'un enjolivement du décor proprement abusifs. — Louis M.

MARILYN. — Le projet des *Karamazov*, qui fit déjà couler beaucoup d'encre, se précise. Mise en scène : Anthony Mann. Les trois frères : James Mason, Don Muray, Luther Adler.



En s'abonnant pour un an aux CAHIERS DU CINEMA, Ava Gardner, que nous pensions adorer en silence, nous révèle que nous sommes payés de retour.

C'est la lecture de notre TABLE DES MATIERES (véritable encyclopédie de quatre années de cinéma, envoyée sur demande contre 350 francs) livre de chevet de Walter Chiari, qui aurait triomphé des ultimes réticences de la grande artiste.

UN TOUR DU MONDE EN 80 LIGNES. — Je m'aperçois que mes nouvelles du Cinéma font trop part de l'essentiel, c'est-à-dire du cinéma américain, et pas assez du reste : d'où la nécessité de ce petit catalogue de l'activité cinématographique à l'échelle mondiale.

ALLEMAGNE DE L'OUEST

Edgar G. Ulmer, de retour à Munich, vient de fonder sa propre compagnie, pour laquelle il tournera prochainement un film, entièrement allemand.

Toujours à Munich, Douglas Sirk réalise le CinemaScope américain *Interlude*, qu'interprètent June Allyson, Rossano Brazzi et Françoise Rosay.

CEYLAN

David Lean y prépare *The Bridge over the River Kwai*, avec Charles Laughton.

DANEMARK

Carl Dreyer n'est pas actuellement en train de tourner sa *Vie du Christ*.

ESPAGNE

L'excellent réalisateur italien Vittorio Cottafavi, vient d'achever une coproduction hispano-italienne sur les courses de taureaux; Lucia Banti et les toréadors Carro Panja, Antonio Bienvenuto, Gregorio Sanchez, Rafael Peralta sont les principaux acteurs de cette *Nuestra Signora di Los Rejos.*

Pour la première fois, on verra dans un *film tourné en Espagne :* Marlène Dietrich, Cantinflas, Frank Sinatra, Trevor Howard, Fernandel, Luis Miguel Dominguin, Ronald Colman, Buster Keaton, John Mills, Shirley Mc Laine, Noël Coward, George Raft, Ravid Niven, Red Skelton et... Martine Carol. Il s'agit du second Todd AO (AO = American Optical), *Le Tour du Monde en 80 jours,* de Michael Anderson.

ETATS-UNIS D'AMERIQUE

Des gens qui passent pour bien informés me signalent que le Cinéma Américain se meurt, aussi bien artistiquement que commercialement. Donc, passons..

FRANCE

Prière de se reporter au quotidien habituel. Notons toutefois un curieux film : François Villiers a commencé *L'Eau Vive,* en FranScope, et sur un sujet de Jean Giono. La réalisation de cette sympathique entreprise prendra fin en été... 1960.

GRANDE-BRETAGNE

Son scénario ayant été refusé par le Breen Office (organisme d'influence catholique), Roberto Rossellini ne fera pas *Seawife,* qu'il était sur le point de commencer à la Jamaïque.

Depuis plus de trois mois, Charles Chaplin tourne en grand secret *Un Roi à New York,* avec Dawn Addams et lui-même, également producteur, scénariste et musicien.

HONGRIE

Frigyes Ban prépare un film sur la résistance jacobine au XVIIIe. Par ailleurs, beaucoup de bonnes choses en perspective.

INDES

Toujours pas de nouvelles d'Akos Von Ratonzi.

ITALIE

Le cinéma italien est en déroute, les grands réalisateurs sont au chômage, nous dit-on. Jugez-en par vous-mêmes : Michelangelo Antonioni tourne *Monde Merveilleux,* Renato Castellani *I sogni nel Cassetto* et Federico Fellini sa *Notte di Cabiria.* Giuseppe de Santis, Vittorio de Sica et Alberto Lattuada ont respectivement achevé *Uomini e Lupi, Il Tetto* et *Il Sole nel Ventro,* avec Sophia Loren, ce dernier. Et nous ne sommes qu'au milieu de l'année ! Que demander de plus ?

JAPON

Le dernier film de Kenji Mizoguchi se nomme *Shin Heike Monogatari (La Saga de Shin Heike,* 1955, Eastmancolor). Naturellement, c'est, comme ses devanciers, un film d'époque.

A propos de Mizoguchi, regrettons que les distributeurs préfèrent sortir ici quelques très banales nipponeries, qui ne font pas un sou et ne retiennent guère l'attention de la critique, plutôt que de nous révéler ses dernières fresques (c'est le mot qui convient pour des œuvres qui durent, au plus, 2 h. et demie, mais jamais moins de 2 heures).

Parmi celles-ci, citons :

Ugetsu Monogatari (Les contes de la Lune Pâle et Mystérieuse après la Pluie, 1952) avec Machiko Kyo. Premier Lion d'Argent à Venise en 53.

Sansho Dayu (Le Superintendant Sansho, 1954) ; deuxième Prix International à Venise en 1954.

Chikamatsu Monogatari (Les Amants Crucifiés, 1954) avec Kazuo Hazegawa, présenté à Cannes l'an passé, qui était annoncé à Paris il y a deux mois, et qui — pour quelles mystérieuses raisons? — ne sortit point.

Yokihi (L'Impératrice Yan-Kwei-Fei, 1955), Eastman avec Machiko Kyo, présenté au dernier Festival de Venise, etc., etc...

Espérons que l'intelligent système de programmation du Cinéma d'Essai saura combler ces oublis.

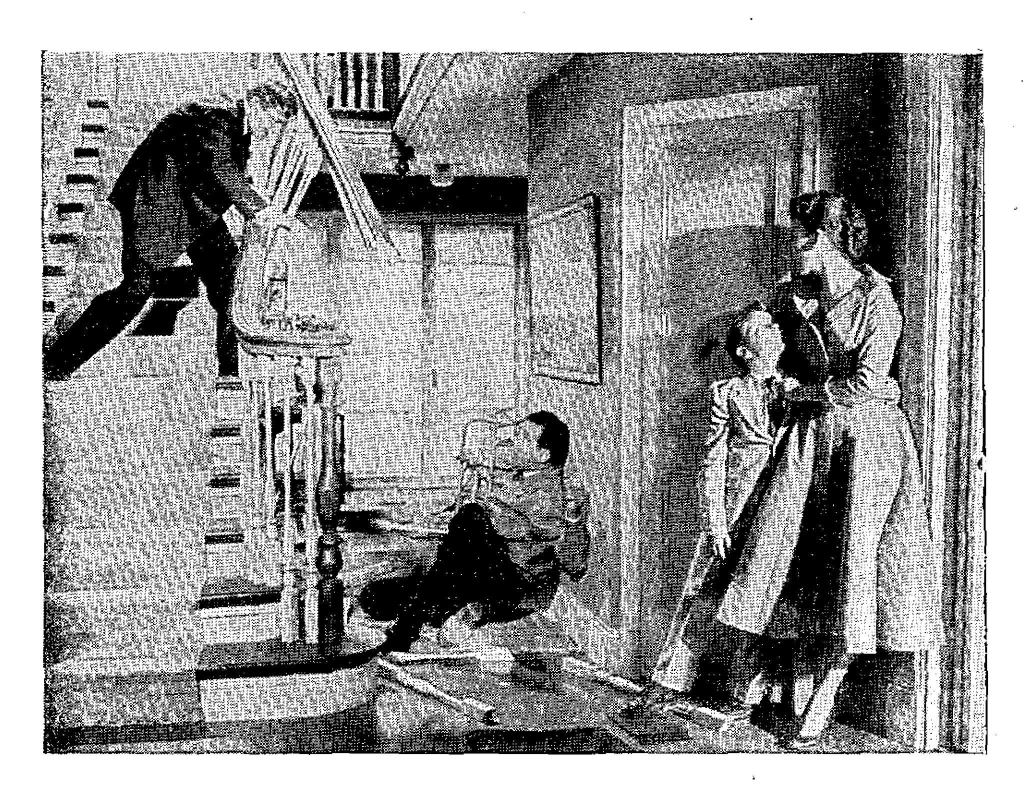
KENYA

Richard Brooks et son fidèle cameraman Russell Harlan tournent à Nairobi *Something of Value,* film d'aventures tiré du roman du reporter R. Ruark. Interprètes : Rock Hudson, Dana Wynter *(Le Train du Dern er Retour),* Wendy Hiller *(Pygmalion).* Chaque soir, l'équipe de Brooks retrouve en ville celle d'Hitchcock, qui repère les extérieurs de *Flamingo Feather.*

OCEANIE

Le second demi-siècle cinématographique sera, nous dit-on, marqué par le réveil des nationalités. Justement, mon correspondant de Bora-Bora m'écrit que le cinéma papou va bientôt faire parler de lui. Cinéphiles intéressés, attention ! Ne laissez pas passer ce mouvement d'expression national comme vous le fîtes pour ceux, admirables et méconnus, afghans ou spitzbergiens ! — Luc M.

LA PHOTO DU MOIS



Dans BIGGER THAN LIFE (Derrière le Miroir), Nicholas Ray fait, une fois de plus, rimer *brutalité* avec *lucidité*.

En 28 jours fébriles, dans une complète liberté de mouvements, Nicholas Ray a réalisé son dernier film, en CinémaScope, *Bigger than Life*. C'est l'histoire d'un instituteur qui, obligé d'absorber de la cortisone pour sauver sa vie, en abuse comme d'une drogue pour décupler sa lucidité et devient fou furieux : il terrorise sa femme et tente d'assassiner son fils. James Mason est à la fois la vedette et le producteur de *Bigger than Life*. Il est entouré de Barbara Rush, Walter Mathau et le petit Chris Olsen, que nous voyons sur cette image. Le scénario est signé de Cyril Hume et Richard Maibaum, mais c'est un secret de polichinelle que Clifford Odets, Gavin Lambert et Nick Ray lui-même y ont essentiellement travaillé.

Il nous a été donné de voir ce film, presqu'insupportable d'angoisse, de sincère désespoir. Voilà sans doute l'œuvre la plus bouleversante de Nicholas Ray. Au vrai, c'est plutôt le silence qui convient après un tel film dont l'atrocité et la beauté se passent de commentaires; car *Bigger than Life* se situe sur un plan au-dessus de la critique, où les éléments, recettes et hasards de la création artistique s'effacent, gênés, devant le mystère du créateur lui-même. Mis en scène d'un seul jet (on dit que Nick Ray utilisa moins de 8.000 mètres de pellicule pour un film qui en compte presque 3.000), avec une stupéfiante virtuosité, *Bigger than Life* ne présente aucune commune mesure avec un film normal. Il est possible que se lèvent des boucliers horrifiés. Pour nous, le siège est fait : nous sommes *pour*. — J.Y.G.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : abstention.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Yves Goute	Robert Lachenay	Henri Magnan	Jacques Rivette	Eric Rohmer	François Truffaut
La Peur (R. Rossellini)	★★★	★★		★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★
Le fond de la Bouteille (H. Hathaway)		★		★	★	★★			★	★
L'Enigmatique Monsieur D (S. Reynolds)	★★	★	★	★	★	★★	●			★
Pardonnez nos offenses (R. Hossein)	●			●	●	●	●		●	●
Le Tueur s'est évadé (B. Boetticher)			★		★	★★		★		★
Une Femme diabolique (R. McDougall)	●	★			●		★		★	●
Les Amoureux (M. Bolognini)	★	★★	★★	★	●	●	★★★	●	●	●
Condamné au silence (O. Preminger)	★★	★		★★	★★	★★★	★	★	★★★	★★
Ici Brigade Criminelle (D. Siegel)		★			★	★★		★★	★	
L'Odyssée du Capitaine Steve (M. Pagliero)	★★	●	★		●	●		●	●	●
Le Cheval et l'Enfant (K. Shima)	★	★	★	★	●	●			★	●
Le Prix de la Peur (A. Biberman)	●			●	●				●	●
Ciel sans Etoiles (H. Kaütner)	★	★	★	★		●		●	★	
La Cinquième Victime (F. Lang)		★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★
La Charge des Tuniques bleues (A. Mann)		★★★		★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★

Sachez que :

Alexandre Astruc, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Philippe Demonsablon, Jean Domarchi, Claude de Givray, Fereydoun Hoveyda, Marilyn Monroe, Luc Moullet, Tony et Timmy Ray, Jean-José Richer, Jacques Siclier, James Stewart et Dimitri Tiomkin vous recommandent très chaleureusement le dernier Anthony Mann : **La Charge des Tuniques Bleues** (*The Last Frontier*).

LES FILMS



Ingrid Bergman et Mathias Wiemann dans *La Peur,* de Roberto Rossellini.

Un grand classique

ANGST (LA PEUR), film allemand de ROBERTO ROSSELLINI. *Scénario :* Sergio Amidei et Franz Graf Treuberg, d'après le roman de Stefan Zweig. *Images ;* Heinz Schnackertz et Carlo Carlini. *Musique :* Renzo Rossellini. *Montage :* Walter Boos. *Interprétation :* Ingrid Bergman, Mathias Wiemann, Renata Mannhardt, Kurt Kreuger, Elise Aulinger, Edith Schultze-Westrum, Klara Kraft, Annelore Wied. *Production :* Ariston, 1954.

Voici sans aucun doute le film le plus fait pour ravir les connaisseurs. C'est, si l'on veut, le chef-d'œuvre du cinéma « intimiste », l'aboutissement d'une expérience que l'on pouvait discerner dans le *Voyage en Italie* dont il prolonge et accentue certaines des intentions. Aussi faut-il louer sans réserve la gravité du ton, le refus délibéré d'une sensiblerie qui affadit toute la production italienne et dont malheureusement Fellini est loin d'être exempt. Rossellini s'est, de parti-pris, refusé tous les « effets » que la nouvelle dont son film est tiré lui autorisait au bénéfice d'une construction rigoureuse d'où toute indécision, tout « repentir » sont exclus. Me frappe

une fois de plus son sens aigu de la « *composition* » *l'organisation* inexorable qui règne dans le choix, l'agencement de ses plans. Que s'il accorde sa préférence au plan rapproché, soyons sûrs qu'il est guidé par le souci constant de s'attacher pas à pas aux protagonistes, de surprendre leurs plus secrets mobiles. Le sujet qu'il traite voulant un certain dépouillement, quoi d'étonnant à ce que règne tout le long du film une volonté d'abstraction visible dans le décor, l'utilisation et la répartition des blancs et noirs ? Cette infaillible adéquation du fond et de la forme elle est trop rare pour que nous ne la soulignions pas ici.

R. Rossellini a déclaré lui-même que ce qui l'intéressait dans la *Peur, c'était* de montrer « l'importance de l'aveu, de la confesison ».

Sans doute mais il y a plus. Si on *prend la peine de lire* la nouvelle dont le film est tiré on s'aperçoit que ce qui l'a intéressé plus encore que l'aveu c'est le problème de l'intransigeance morale que ne vient tempérer aucune charité. Rossellini fait le procès d'un certain rigorisme qui en toute bonne conscience traite le prochain comme un objet, s'interdit toute communication avec autrui au nom d'impératifs moraux inflexibles, au nom, si l'on veut d'un *a priori* moral intangible exclusif de toute compréhension, de toute sympathie effective. Il suffit pour s'en convaincre de se livrer à la comparaison de la nouvelle et du film. Combien à ce propos m'apparait juste l'aphorisme de J. Renoir selon lequel il est toujours préférable d'adopter une œuvre littéraire médiocre plutôt qu'un chef-d'œuvre ! Que raconte en effet Zweig ? Ceci : un mari trompé, avocat en vue, craint de perdre Irène, son épouse frivole et oisive. Il ne trouve rien de mieux pour la reconquérir que de soudoyer une femme qui exercera sur elle un chantage ignoble en se faisant passer pour une ancienne maîtresse de l'amant d'Irène. Irène traquée est *sur le point de se suicider* quand le mari lui révèle la machination dont elle est la victime. L'épouse retrouve alors l'apaisement et la quiétude que la peur d'être prise en faute lui avait fait perdre. On mesure le caractère arbitraire d'une situation d'autant plus inadmissible que Zweig se révèle artistiquement incapable de la justifier. Etrange manière que de ramener une épouse au bercail en la terrorisant !

Rossellini a, à juste titre, modifié ce canevas sur quelques points essentiels. Le mari n'est plus avocat mais industriel et chimiste, Irène n'est plus une femme oisive mais une femme d'affaires capable en l'absence du mari de diriger l'usine. Du coup le rapport entre les deux protagonistes change. Le mari se conduit avec sa femme comme il conduit son activité professionnelle et scientifique. Rossellini nous le montre avec insistance en train de procéder à des expériences sur des cobayes. Il traite sa femme de même. Désireux d'obtenir la confession de sa faute il se livre sur elle à ce que le physiologue Claude Bernard aurait appelé une « expérience pour voir ». Expérience atroce mais qu'il accomplit en toute sérénité d'âme car il croit obéir à des exigences morales très hautes. Ne disons pas qu'il est cruel (le pardon que malgré tout il accorde à ses enfants qui refusent *de se confier* à lui en est la preuve), disons plus justement que chez lui la rigueur du savant se dégrade en un rigorisme moral qui aboutit à la méconnaissance radicale des droits les plus sacrés de la personne et donc à la négation de *la morale. Parti de l'autonomie* de la conscience morale il aboutit à l'oppression. C'est ni plus ni moins un criminel.

Quant à la femme, elle n'est pas seulement une victime pantelante, en proie à des cauchemars (que Rossel*lini néglige à bon droit de nous montrer*), cernée, traquée, vouée à peu près sûrement à une mort inévitable. Bouleversée tout d'abord on la voit faire progressivement front et si elle tente de se suicider, c'est qu'elle a précisément la révélation de la mécanique mentale de ce mari pour qui l'amour n'a qu'un sens très théorique. C'est toute cette machination qui fait honneur à cette âme sensible et résolue et alors que dans la nouvelle de Zweig c'était la révélation du chantage qui ramenait la femme dans les bras de son mari, dans le fim de Rossellini c'est cette révélation même qui risque de les séparer à jamais.

On voit que le saut qualitatif que ces changements apportent, est immense. Alors que Zweig se maintenait peureusement sur un terrain psychologique (le mari avocat exploitait avec sa femme l'expérience qu'il avait acquise au contact de ses clients), Rossellini met en question à la fois le respect aveugle d'une morale abstraite et une

conception fausse (« aliénée » dirait un marxiste) de la science. Ici en effet la personne humaine n'est plus pour le savant, de ses certitudes, qu'un objet, un « cas intéressant » dont on enregistre les spasmes et dont on calcule mathématiquement l'agonie. En ce sens donc les conclusions de la *Peur* rejoignent celles d'*Allemagne année zéro*, de *Voyage en Italie* et aussi d'*Europe* 51. Il s'agit en effet, comme dans *Allemagne année zéro*, de dénoncer « la fausse morale », l'abandon de l'humilité pour le culte d'un impératif non plus héroïque mais abstrait. Comme dans *Europe* 51 Rossellini montre la fausse science incapable de comprendre les secrets ressorts de l'âme qu'aucune technique psychanalytique ou autre ne permet de déceler. Et comme dans le *Voyage en Italie* Rossellini retrouve le drame de la communication: un couple est prêt de se disloquer car ni le mari ni la femme n'ont su se parler, trouver les mots qui auraient permis de dissiper toute mésentente.

Je ne suis pas certain d'avoir, dans cette critique, épuisé toutes les richesses d'un film qui comme les *Affinités Electives* de Gœthe se déroule sur plusieurs plans. Oui, on peut sans exagération parler d'inspiration gœthéenne ne fût-ce qu'à cause du contrepoint scientifique (je pense aux séquences qui se déroulent au laboratoire), qui prolonge le drame auquel nous assistons. Il faut remonter à Murnau pour retrouver un accent aussi insolite (cf la séquence de la plante carnivore dans *Nosferatu*). Ne nous y trompons pas : ce docteur qui s'attache si miraculeusement à observer le calvaire de sa femme c'est l'image d'une Allemagne qui sait très bien concilier les égarements du cœur (notre savant est très amoureux de sa femme) et le dernier cri de la technique la plus *up to date* et la plus inhumaine. L'audace de Rossellini est donc doublement récompensée : sur le plan de l'art (jamais la sobriété ne devient sécheresse et schématisme) et sur le plan du contenu : qui a mieux vu au cinéma ce double visage de l'Allemagne, bucolique et technocratique ?

Film réaliste ? Sans doute mais au niveau du monde des idées.

Jean DOMARCHI.

Beau fixe sur la comédie musicale

IT'S ALWAYS FAIR WEATHER (BEAU FIXE SUR NEW YORK), film américain en Eastmancolor et CinémaScope de STANLEY DONEN et GENE KELLY. *Scénario :* Betty Comden et Adolph Green. *Images :* Robert Bronner. *Musique :* André Previn. *Décors :* Edwin B. Willis et Hugh Hunt. *Montage :* Adrienne Fazan. *Interprétation* : Gene Kelly, Cyd Charisse, Dolores Gray, Dan Dailey, Michael Kidd, Hal March, David Burns, J.-C. Flippen. *Production* : Arthur Freed, — M.G.M., 1955.

Au musée d'art de San Francisco, Gene Kelly, à l'occasion d'un festival des films de danse, déclarait récemment : « *Notre difficulté est de trouver quelque chose qui esthétiquement ait l'agrément universel — en d'autres termes, vous pouvez faire un travail aussi bon que vous le voulez tant que l'on gardera le désir de venir le voir. Par exemple, si je vais danser devant un groupe de danseurs de l'université de Californie, je peux leur présenter un exercice intellectuel ou une variation psychologique sur la mort de ma mère, mais c'est précisément ce qui les intéresse ; j'aimerais le faire dans un film, cela constituerait une bonne expérience, mais personne ne voudrait le financer, et voilà sincèrement en quoi réside la difficulté* ». Plus loin Gene Kelly ajoutait : « *Je pense vraiment que vous pouvez raconter n'importe quelle histoire de n'importe quelle manière que ce soit. Dans le théâtre lyrique, par exemple, vous avez deux personnes qui se tiennent l'une près de l'autre et l'homme dit à la femme, — je vous aime — je vous aime — je vous aime, et vous acceptez cela parce que c'est en place dans son cadre particulier de référence. Vous avez aussi les ballets dans lesquels un homme qui peut être un chasseur ou un pompiste apparaît en collant, et vous acceptez cela. Ce que nous essayons de faire dans la comédie musicale américaine (et je n'utilise pas le terme « américain » à la légère) est de présenter à la masse des spectateurs une comédie musicale dans le cadre*

de référence d'une comédie musicale. Et Un jour à New-York *est mon film préféré parce que nous y avons réussi une comédie musicale de forme pure.* » (1)

Nous aurions bien aimé trouver quelque part dans cette interview quelles idées Gene Kelly entendait mettre dans la comédie musicale, mais la force des petits maîtres du cinéma américain est de créer dans la spontanéité la plus directe, de posséder d'emblée l'essence même du genre dans lequel ils s'expriment : et si Gene Kelly ne donne pas sa définition de la comédie musicale, c'est qu'il serait bien en peine de se définir lui-même. Cependant si à la lueur de cette déclaration dont la prudence, d'ailleurs, accorde toute latitude de mise au point, je n'ai pas la prétention de mettre au clair la dualité artistico-commerciale de Gene Kelly, encore moins de faire de son dernier ouvrage *Beau fixe sur New-York* un fastidieux moyen d'investigation, je voudrais cependant présenter d'autres éléments d'appréciation que ces deux références auxquelles les rubriquards des quotidiens ne manquent jamais de faire allusion : celle de la bonne soirée, celle de la plastique féminine.

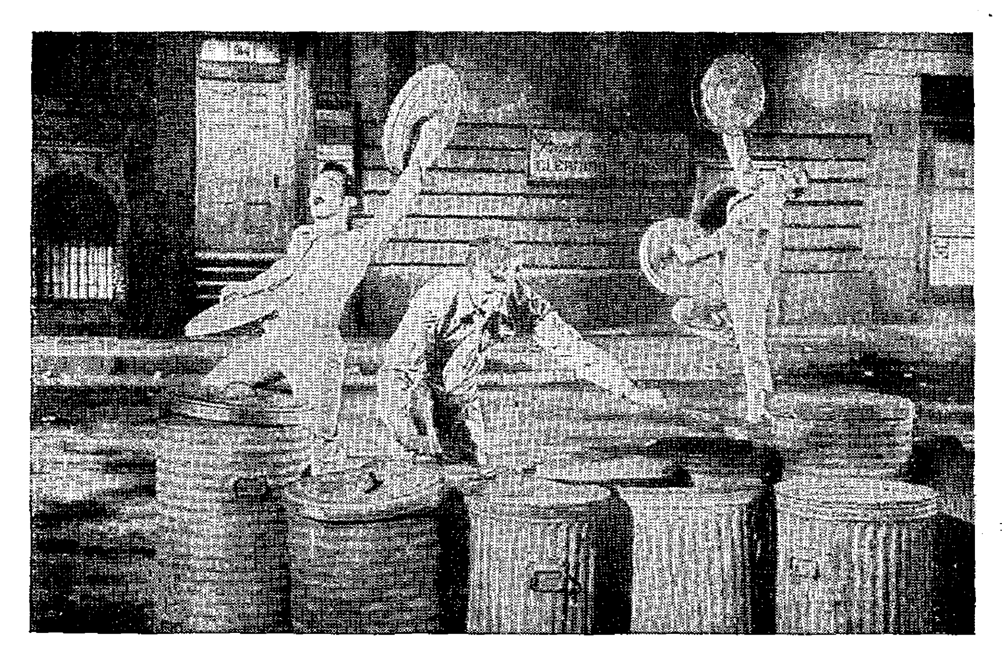
Certes, en regard de ces deux critères expéditifs, *Beau fixe sur New-York* est une réussite totale ; de nombreux numéros de spectacle y dérident le cinéphile le plus grincheux, quant à la belle fille... c'est Cyd Charisse (2), Mais trop grand est le préjugé qui fait de la comédie musicale un simple divertissement et de ses choréauteurs de vulgaires amuseurs pour se contenter d'estimations aussi désinvoltes. On ne saurait trop prendre garde aux apparences de la légèreté: elle dissimule souvent des vérités profondes et derrière le rire le plus éclatant se cache toujours l'amertume ; si l'aiguille est au beau fixe sur New-York, le baromètre peut bien être factice car rarement scénario de comédie n'a été aussi près du drame noir. Voilà plutôt :

1945 : trois compagnons d'armes, Ted (Gene Kelly), Doug (Dan Dailey) et Angie (Michaël Kidd) fêtent leur retour à la vie civile ; mais leur joie ne va pas sans mélancolie ; appelés chacun à des occupations différentes, leur belle amitié va connaître le sort des amours de vacances ; ils tentent pourtant une gageure pour éprouver la permanence de leur sentiment, celle de se revoir dix ans après jour pour jour. 1955 : Ted, le shakespearien distingué, vit de louches combinaisons dans le jeu et la boxe. Doug, le peintre plein de promesses, prostitue son art; il a déçu sa femme qui demande le divorce. Angie, le moins ambitieux, est patron d'un snack-bar. Leur entrevue est catastrophique : chacun voit dans l'échec de l'autre le reflet de son propre échec; ils se détestent alors mutuellement parce qu'ils détestent ce qu'ils sont devenus. D'un commun accord, ils se séparent. Mais dans l'après-midi qui suit leur brouille, les trois anciens amis opèrent séparément un lent retour sur eux-mêmes. Les deux plus touchés par la vie, Ted et Doug regagnent lentement leur propre estime, le premier en suscitant l'intérêt d'une jeune femme remarquable en tout point (« *Elle m'aime, donc je m'aime* »), le second en s'offrant le luxe de remettre son patron à sa vraie place, celle du philistin. Ils retrouveront leur amitié d'antan et s'absoudront l'un l'autre après une ahurissante confession publique lors d'une émission de télévision qui ne doit rien à celle de Jean Nohain dans sa velléité d'exalter les petites vertus civiques et individuelles. Ils sont désormais prêts pour un nouveau départ.

Les aventures de Ted, Doug et Angie sont bien de celles qui accusent le désarroi d'une époque, d'une civilisation, et non pas de l'inconsciente façon qui réjouit tant les filmologues mais avec une lucidité perçante et révolutionnaire. Plus qu'un happy-end, la scène finale du film est une menace : la dernière séquence est la même prise de vue mélancolique qui marquait la première séparation des compagnons d'armes. Leur avenir est comparable à ce que la vie leur offrait dix ans auparavant; l'expérience acquise pourra les prévenir de semblables dangers, mais Ted, véritable réplique cadette de Doug, ne renouvellera-t-il pas les erreurs conjugales de son ami? Le fil qui suspend l'épée de Damoclès n'est pas encore tranché, le grand couteau

(1) Interview reproduite par la revue anglaise « Sight and sound » (été 1956).

(2) Il faudrait consacrer une étude spéciale à Cyd Charisse ; bien des navets sont entrés dans la petite histoire du cinéma par sa seule grâce ; *elle emporte tout à la fois l'adhésion* du Corse et de l'Anglais, réconcilie les hitchcocko-hawksien et leurs détracteurs. Il n'est pas jusqu'aux femmes qui ne lui concèdent quelques charmes.



Michael Kidd, Dan Dailey et Gene Kelly dans *Beau Fixe sur New-York*, de Gene Kelly et Stanley Donen.

ne s'est pas abattu sur la tête de Ted ou de Doug comme il s'est abattu sur celle de Charlie Castle, mais la morale de *Beau fixe* n'est pas si loin de celle de *The big knife;* dans les deux cas, même départ brillant, puis même dégradation de l'individu, même échec conjugal, même prise de conscience après une dizaine d'années d'une existence relâchée.

Un pareil pessimisme cadrerait bien mal avec les prêches en faveur de la bonne humeur auxquels nous ont habitués toutes les comédies musicales américaines, mais la petite philosophie de *Beau fixe* est beaucoup plus austère qui se ramène à ce sévère syllogisme : je déteste mon ami, mon ami me déteste, donc, je me déteste, et à son aimable correspondant: je l'aime, elle m'aime, donc je m'aime. Petits raisonnements qui impliquent en fin de compte l'idéal suivant : je dois réaliser mes projets de jeunesse pour que mes amis de jadis (et moi-même) respectent ce que je suis devenu aujourd'hui. Certains souriront à l'énoncé de cette maxime de bonne conduite, mais est-elle si étrangère à cet aveu de Bernanos : « *J'écris pour me justifier aux yeux de l'enfant que je fus.* » *!* Au reste, tout au long de ses films, les rôles de Gene Kelly reflètent la pureté du monde de l'enfance; son personnage est un héros de dessins animés, qu'il défie la pesanteur du haut de l'Empire State Building, qu'il défie les éléments en chantant sous la pluie ou tout simplement qu'il défie la logique adulte en faisant du patin à roulettes dans les avenues de New-York ; et ce n'est pas une simple gageure technique s'il se retrouve entouré dans ses danses par des sujets dessinés (*Anchors Aweigh* et *Invitation to the Dance*).

Gene Kelly pour conclure son interview espérait pouvoir réaliser un jour prochain un projet qu'il a en tête, sans contrainte. Il a prouvé néanmoins avec *Beau fixe* que la comédie musicale pouvait aborder la narration de grands sujets, et que ce genre était un mode d'expression tout aussi riche que les autres. Il importe moins que ce film ait été ce qu'il est, que ce qu'il nous laisse espérer et que ce qu'il nous confirme sur Gene Kelly : tout distrayant que soient les Donen (cavalier seul) et les Walters, ils n'arrivent pas à sa cheville tant de danseur que d'auteur.

Claude de GIVRAY.

Connaissez-vous les "Filmakers" ?

PRIVATE HELL 36 (ICI BRIGADE CRIMINELLE), film américain *de* DON SIEGEL. *Scénario :* Collier Young et Ida Lupino. *Images :* Burnett Guffey. *Musique :* Leith Stevens. *Montage :* Stanford Tishler. *Interprétation :* Ida Lupino, Steve Cochran, Howard Duff, Dean Jaegger, Dorothy Malone. *Production :* Collier Young-Filmakers, 1954.

La « Filmakers » est une entreprise bien sympathique, créée par une poignée de copains avec, à leur tête, Collier Young et l'excellente actrice Ida Lupino, qui réalisa pour son propre compte *Never Fear* (1949), *Outrage* et *Hard, Fast and Beautiful* (1950), *The Hitch-hiker* (1952) et *The Bigamist* (1953). Leur but : prouver qu'il est possible de faire de bons films avec quat'sous, en se rattrapant sur l'essentiel : bon sujet, bonne réalisation, bonne interprétation.

Le scénario d'*Ici, Brigade criminelle,* dû à C. Young et I. Lupino, est plus ambitieux que de coutume : deux policiers ; l'un d'eux doit entretenir une poule de luxe, l'autre vit chichement avec son gentil brin de femme ; dans une voiture qui vient de s'écraser au fond d'un ravin, ils découvrent quelques centaines de milliers de dollars volés. Le premier en emmène une partie et met son copain dans le coup, malgré lui. Drame de conscience du copain (c'est le private hell en question) qui s'accroît lorsque la police intervient sous la forme d'un faux gangster qui réclame le magot ; d'où re-complications psychologiques et familiales, doublées de considérations sociologiques.

Tout cela pouvait donner quelque chose de bon, surtout avec Siegel, l'aristocrate des séries Z, qui a des idées, et des bonnes. Mais en Amérique, ambition va souvent de pair avec ennui, et, aux pointes du scénario, correspondent trop souvent les trous d'une mise en scène soucieuse uniquement de faire valoir les intentions, lorsque intentions il y a.

Ce qui explique que les scènes moins intéressantes à première vue, ainsi que les séquences d'action, soient originales et pleines d'invention, tandis que les parties plus sérieuses évoquent Wyler et le cinéma anglais.

Remarquable direction d'une excellente distribution : Ida Lupino, Dorothy Malone, Steve Cochran, Howard Duff.

Il faut continuer à faire confiance à Donald Siegel, l'homme qui est toujours là pour sauver les meubles et qui est complètement dépassé lorsque cela devient plus sérieux : attendons pour mieux le juger son *Crime in the Streets*, avec la révélation de l'année John Cassavettes, film dont on nous dit grand bien de l'autre côté de l'Atlantique.

Luc MOULLET.

Mirliflores et Becassines

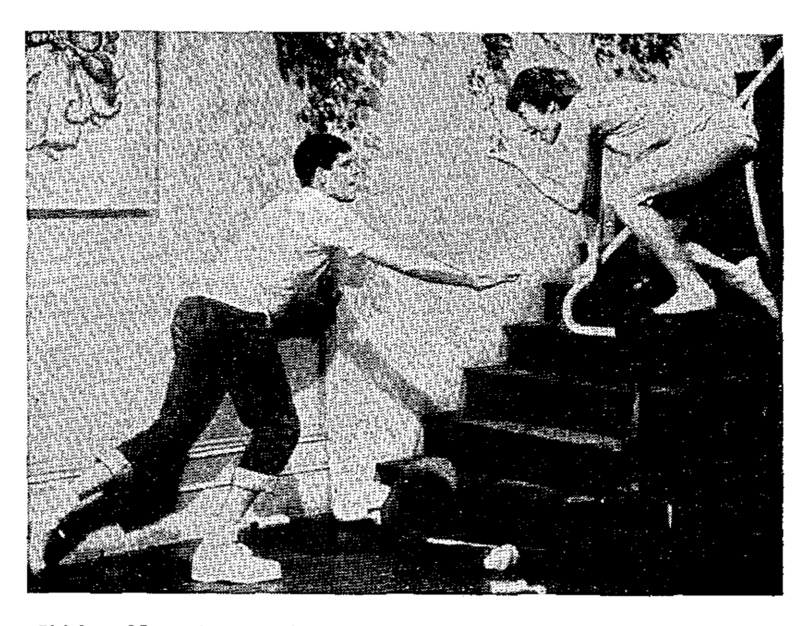
ARTISTS AND MODELS (ARTISTES ET MODELES), film américain en Technicolor et VistaVision de FRANK TASHLIN. *Scénario* : Frank Tashlin, Hal Kanter, Herbert Baker, d'après la pièce de Michael Davidson et Norman Lessing. *Adaptation :* Don McGuire. *Images :* Daniel L. Fapp. *Musique :* Walter Scharf. *Décors :* Sam Comer et Arthur Krams. *Montage :* Warren Low. *Interprétation :* Dean Martin, Jerry Lewis, Shirley MacLaine, Dorothy Malone, Eddie Mayehoff, Eva Gabor, Anita Ekberg, George « Foghorn » Winslow, Jack Elam, Richard Webb. *Production :* Hal B. Wallis — Paramount, 1955.

THE LIEUTENANT WORE SKIRTS (CHERI, NE FAIS PAS LE ZOUAVE), film américain en DeLuxe et CinemaScope de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Albert Beich. *Adaptation :* Albert Beich et Frank Tashlin. *Images :* Leo Tover. *Musique :* Cyril J. Mockridge. *Décors :* Walter M. Scott et Stuart A. Reiss. *Montage :* James B. Clark. *Interprétation :* Tom Ewell, Sheree North, Rita Moreno, Rick Jason, Les Tremayne, Alice Reinheart, Gregory Walcott, Joan Willes, Sylvia Lewis, Edward Platt. *Production :* Buddy Adler — Fox, 1955.

Le grotesque est un genre rien moins que facile. Il demande plus de sensibilité que d'intelligence, aussi nombre de réalisateurs parmi les plus huppés s'y cassent les reins. Impossible ici de tricher, de se réfugier dans la tour d'ivoire des incompris. Ratez vos effets, si vos clowneries ne dérident personne, vous passerez, c'est justice, pour un sot, sinon un maladroit. Dure loi, certes, mais qui permet de juger son cinéaste.

Ne mérite de réussir dans la comédie que celui qui la prend au sérieux, tactique mille fois plus sûre que d'ironiser et de railler dans le drame. Autant dire qu'à ce petit jeu un Tashlin averti vaut deux Billy Wilder. Le fait est que l'on n'apprend pas à faire la grimace au meilleur gagman de Bob Hope (*Le fils de Visage pâle*). Il serait de bon aloi de réfléchir sept ans avant de prétendre que *Chéri, ne fais pas le zouave* est une copie puisque le metteur en scène de *Suzanne découche* est un original, un malin et demi qui s'offre le luxe de doubler ce jobard de Wilder tout comme Fangio double Porfirio Rubirosa ; il est plus habile, pas snob, pour un cadrage, va plus vite, partant plus loin, n'étant pas né de la dernière pluie.

Chéri ne fais pas le zouave, dans le style du Voltaire de *Candide* ou du Hitchcock de *Rich and Strange,* nous conte les mésaventures d'un couple d'idiots que trop d'amour mêne à la brouille de ménage, puis au bord de la rupture. Imaginez Bécassine et le garçon le plus niais qui vous vient à l'esprit, cherchant à démontrer qu'ils s'adorent, grâce à quoi ils ont vite fait de se haïr. Le bonheur n'est pas gai, dit Max Ophüls, parce que la gaieté est le contraire du bonheur, surenchérit Frank Tashlin. *Artistes et Modèles* n'est pas pour lui donner tort. Pas de film plus désolant, plus atroce d'hu-



Shirley MacLaine et Jerry Lewis, artistes modèles, jouent à la grenouille qui veut se faire engrosser par un veuf.

mour, plus saumâtre, où la richesse d'invention aggrave chaque seconde la pauvreté des situations, où le spectateur mal à l'aise rit d'abord d'un rire forcé, en éprouve de la honte, rit à nouveau mécaniquement, pris dans un impitoyable engrenage de stupidités, et finit par s'esclaffer *parce que ce n'est pas drôle*. Bref, un sommet de la bêtise, mais un sommet au même titre que Bouvard et Pécuchet.

Mais, revenons à notre point de départ. Pas d'idée de départ justement, chez Frank Tashlin. Voilà l'originalité. Seule compte l'arrivée, une scène à l'extrême limite de l'absurde, dans le féroce et loufoque univers du *Pim, Pam, Poum* de notre enfance.

On voit que Tashlin garde le meilleur souvenir de Lubitsh, celui de *Cluny Brown* et de *To be or not to be*. La comédie américaine est morte. Soit.

Vive la comédie américaine.

Jean-Luc GODARD.

P. S. — Frank Tashlin est né à Weehawken (New-Jersey), le 19 février 1913. Dès 1931, il travaille à Hollywood comme cartoonist pour Léon Schlessinger. De 1934 à 1937, il dessine le comic-strip *Van Borting*. En 1944, enfin, il aborde vraiment le cinéma en étant scénariste de *Variety Girl* (*Hollywood en Folie*), réalisé par George Marshall. Suivent les scénarios de *The Fuller Brush Man* et de *Paleface* (*Visage Pâle*) en 1948, de *Miss Grant takes Richmond* (*Miss Grain de Sel*) en 1949, de *Woman of Distinction* et de *The Good Humor Man* (*Le Marchand de Bonne Humeur*) en 1950, de *The Lemon Drop Kid* (*Le Môme Boule-de-Gomme*) en 1951. Cette même année, il signe la mise en scène de son premier film, *First Time*. Puis c'est, en 1952, *Son of Paleface* (*Le Fils de Visage Pâle*), en 1953 *Marry me again* (*Epousez-moi encore*), en 1954 *Suzan slept here* (*Suzanne découche*), en 1955, *Artists and Models* (*Artistes et Modèles*) et *The Lieutenant wore Skirts* (*Chéri, ne fait pas le Zouave*). Il a signé le scénario de tous ses films, à l'exception de *Suzanne découche*.

Les souffrances de l'inventeur

THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL (CONDAMNE AU SILENCE), film américain en Warnercolor et CinemaScope de OTTO PREMINGER. *Scénario :* Milton Sperling et Emmet Lavery. *Images :* Sam Leavitt. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Gary Cooper, Charles Bickford, Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elisabeth Montgomery, Fred Clark, Ian Wolfe. *Production :* Milton Sperling — United States Pictures, 1955.

Difficile de mettre une étiquette sur Otto Preminger. N'est-il qu'un bon artisan, comme on les compte par douzaines à Hollywood, un peu plus chevronné, toutefois, rigoureux dans sa direction, exigeant sur le choix des sujets, que nombre de ses confrères encore perdus dans le troupeau ? Ses films ne se ressemblent guère, au premier coup d'œil du moins, si ce n'est par l'audace d'un thème qui brave, chaque fois, quelque tabou. Ce tyrannique directeur d'acteurs, ce virtuose du travelling a-t-il, à proprement parler, un style ? Je conçois qu'on hésite un moment, qu'une certaine froideur apparente vous éloigne, mais chaque vision de ses films nous laisse l'impression d'un monument massif, et qui résiste à l'épreuve des souvenirs. Il y a, dans toutes ces architectures, un élément commun, et qui ne concerne pas seulement la facture. Cette idée, je ne suis pas encore sûr de la bien saisir. Est-ce celle d'un sentiment fort, d'une *obstination* dans le crime (*Angel Face*), le désir d'arriver (*La lune est bleue*), la veulerie (*L'homme au bras d'or*) ? Tenons-nous en là, du moins provisoirement. Preminger aime les situations fortes et les caractères entiers. Ses héros vont toujours juqu'au bout de leur dessein. *Bonjour tristesse, Gandhi, Sainte-Jeanne*, ses projets de l'heure, se conforment, semble-t-il, à ce schéma. Et nous le retrouvons ici encore. C'est bien le doux entêtement de Billy Mitchell qui a fait l'objet du soin de Preminger. Ce général américain voulut réformer l'aviation, alors qu'au lendemain de la première guerre, les U.S.A. n'étaient que la huitième puissance aérienne du monde. Il pressentit l'importance stratégique du bombarde-

ment aérien, dénonça un matériel désuet et meurtrier, alla jusqu'à prédire Pearl Harbour. Il est maintenant réhabilité et maints aérodromes ou escadrilles portent son nom.

Ce sujet n'est donc pas des plus conformistes. Il est parent, par l'esprit du *Fragil Fox*, de Robert Aldrich. L'audace est toute relative : le temps et les victoires apaisent les rancunes. N'empêche que l'armée américaine n'apporta pas à sa réalisation le concours qu'elle accorde d'habitude aux films militaires. Ce serait donc fort déplacé d'y voir l'effet de quelque propagande militariste habile. L'Amérique, hypocrite sur certains points de mœurs, supporte que l'écran portraiture sans indulgence des institutions ailleurs sacrées, comme l'Armée et la Justice.

Billy Mitchell, las de ne pouvoir se faire entendre, accuse publiquement ses supérieurs de négligence et de trahison. Il pense qu'un débat judiciaire donnera de la publicité à sa cause. Mais il n'a pas compté avec les finasseries du code; tout exposé de ses vues est rejeté comme étranger au débat. *In extremis*, il parvient néanmoins à se faire entendre. Il est rayé des cadres, mais la presse à publié ses avertissements.

Le *procès* (la scène du jugement occupe plus de la moitié du film) est un thème cinématographiquement ingrat et dont l'Amérique se tire avec plus de bonheur que les cinéastes — voyez Cayatte — de cette rive. Sans doute les mœurs du prétoire sont-elles, là-bas, plus photogéniques : on ne porte pas la robe, avocat, attorney marchent de long en large, ce qui délivre leur geste de l'emphase académique et comble d'aise la caméra. Mais je crois surtout que l'idée de la culpabilité morale et légale, et du conflit échéant de l'une et de l'autre, est particulièrement chère à l'Amérique. Les films comportant un procès sont en nombre impresisonant. Je cite au hasard : *Une place au Soleil, I Confess, Adam's Rib*, comédie de Cukor, *Angel Face* du même Preminger. On peut voir dans cette obsession la marque d'une mauvaise conscience, ou, si l'on préfère, d'une liberté réelle de conscience. Ce qui me plaît, c'est que les cinéastes d'Hollywood, fussent-ils nés à Vienne, arrivent sans tomber dans le pathos littéraire, tout en servant de près l'actualité, le fait divers, à universaliser toujours le débat. Le conflit entre les chemins du génie et les exigences de la discipline, entre la clairvoyange individuelle et l'inertie des corps constitués est de tous les temps et de tous les pays. C'est bien ainsi que Preminger nous le présente. Certaines maximes, bien martelées, sur les devoirs du soldat et les droits de la vérité, ont une beauté quasi cornélienne. Cooper, timide en face des mots, comme tous les hommes d'arme, affronte ses juges avec un doux entêtement, exempt de morgue. Je préfère cette dignité, un peu neutre, au cabotinage de James Stewart dans *M. Smith au Sénat*.

Peut-être trouvera-t-on forcée, en revanche, la peinture des autres militaires, et surtout de l'avocat du Gouvernement incarné par Rod Steiger. Mais l'Américain ne se fait pas la même idée que nous de la dignité, même chez un magistrat et un haut fonctionnaire. Les pitreries, la presse, le roman nous le montrent, ne le déshonorent point. Et puis un cinéaste de formation allemande ne résiste pas à la tentation de cerner ses portraits d'une ligne qui nous paraît au début un peu grosse, mais nous convainc, à la longue, par l'éloquence de son tracé. La silhouette du sénateur La Guardia est brossée en quelques touches bien appliquées ; fidèles, je ne sais, à coup sûr fort drôles. L'humour a sa place dans ce sujet grave, mais non grandiloquent.

Comme *Air Force* de Hawks, cette œuvre ne peut être isolée du climat sous lequel elle a pris naissance. Elles expriment, même dans ce qu'elles ont d'impertinent ou de tragique, le bonheur d'une civilisation, assez jeune ou assez mûre pour le classicisme. Un esprit, non averti, déformé par la littérature du siècle, peut n'y voir que banalité, puisque sa sagesse ne va pas plus loin que celle des proverbes. Mais chaque adage, on sait, à son contraire et prendre, comme on le fait chez nous, le contre-pied de l'un vous mène forcément à l'autre.

On s'étonnera que, de ce film, je loue le classicisme plus que les audaces. Mais d'autres trouveront peut-être ces audaces trop timides, et cela m'amuse, je l'avoue, de leur couper l'herbe sous les pieds. Il n'est pas question de politique. Le problème qui se pose ici, s'est posé et se pose encore sous tous les régimes, à condition qu'ils

lui permettent de se poser. Puisque nous optons tous plus ou moins pour l'ordre, ayons l'honnêteté de reconnaître son bien-fondé. **Je trouve beau** qu'on ne refuse pas la main tendue, fût-ce celle d'un puissant ou d'un juge. J'admire Billy Mitchell répondant aux journalistes qui lui demandent, à l'issue du procès, ce qu'il pense de l'armée : « *Elle ne me doit rien, je lui dois tout.* » Il est bien que notre époque ait encore ses moments cornéliens.

Cela dit, le film n'est pas, de ce genre de cinéma, le plus parfait exemple. Il à ses facilités, parfois assez irritantes. Il n'est que trop aisé de nous attendrir par le rappel, un peu insistant, de prédictions dont un passé récent a démontré le bien-fondé. Et pourtant, si l'on en croit Preminger, Mitchell aurait prévu jusqu'au jour même de l'attaque : un dimanche. Le cinéaste n'a pas mentionné la prophétie, de peur qu'on ne crie à l'invraisemblance. Pourquoi l'extraordinaire, permis à l'histoire, serait-il refusé à l'art, lorsqu'il la reproduit ?

Un mot encore sur le style. Presque toute l'action se déroulant dans une salle de justice, on peut trouver oiseux l'emploi du cinémascope. Mais pour quelle raison rétrécir l'écran, quand sa largeur nous est maintenant familière? L'idée que l'écran large ou la couleur ne sont bons qu'à certains sujets est un mythe auquel je ne donne pas longue vie. Et puis, en ces nouvelles dimensions, le procès a vraiment grande allure. L'accord entre le contenu et les proportions du cadre n'est pas d'ordre physique, mais moral. Avec le cinémascope, le cinéma change moins de style, que d'éthique. J'aurai bientôt l'occasion de revenir sur ce point.

Eric ROHMER.

Le Soleil se lève à l'Est

RAKOCZI HADNAGYA (OURAGAN SUR LA VALLEE), film hongrois en Agfacolor de FRIGYES BAN. *Scénario* : Tibor Barabas. *Images* : Janos Badal. *Musique* : Ferenc Farkas. *Décors* : Imre Söres. *Interprétation* : Tibor Bitskey, Eva Vass, Endre Gyarfas, Ferenc Zenthe, Ferenc Pethes, Gellert Raksanyi, Sandor Deak, Gabor Madi Szano. *Production* : Entreprise Nationale Hongroise de Production, 1953.

Il n'est pas, je pense, fait plus important, dans l'évolution cinématograpique des pays communistes depuis la guerre, que la naissance d'une nouvelle tendance, ou plutôt, car il s'agit-là non d'une école, mais de désirs, de goûts, d'un amour de la vie communs à des réalisateurs pour la plupart de nations différentes et ignorants du travail de leurs confrères, d'un *état d'esprit*, opposé à l'académisme jusqu'ici souverain sans conteste, mais violemment critiqué par les cinéastes marxistes. Si le cinéma communiste se voulait généralement panslaviste, les films que je louerai ici portent avant tout la marque des petits pays où ils ont été conçus, depuis fort longtemps individualisés et promoteurs d'une civilisation qui leur est propre; ne nous étonnons pas si *Personne ne le saura*, *Un Eté Prodigieux* et l'admirable *Liana*, encore inédit, représentent l'Ukraine plutôt que l'U.R.S.S. ou Moscou, concepts récents dénués de culture propre (il y a d'ailleurs dans le premier de ces films une très fine distinction entre ukrainiens et russes); et *Saltanat* est d'abord un film kirghize. Ceux qui connaissent *Le Pays Natal* de Joseph Makk, lui aussi inédit, savent qu'il existe un cinéma slovaque mille fois plus sympathique que le tchèque, trop occupé à copier les autres pays. Mais de tous les états communistes, c'est celui qui se distingue le plus des autres, tant sur le plan ethnique que sur celui de la culture et du folklore, je veux dire la Hongrie, qui montre aussi le chemin. Les films de

Karoly Makk (*Liliomfi*) et de Zoltan Fabri (*Un petit Carrousel de Fête*), dont les *Cahiers* ont déjà rendu compte très favorablement, le prouvent aisément.

Il n'est pas pour me déplaire que ce soit justement le réalisateur officiel magyar, Frigyes Ban, spécialiste auparavant de films didactiques ou académiques à la sauce moscovite, l'austère *Lopin de Terre, Terre libérée, Le Baptême du Feu,* et surtout *Semmelweiss,* au sujet si ingrat que Zinnemann le traita jadis (j'ignore tout de ses autres bandes, *Alter Ego* (1940), *Le Docteur Kovacs* (1940), *Uri Muri* (1950), etc...) l'auteur de cet excellent *Lieutenant de Rakoczi.*

Je sais trop bien que certains reprocheront son ton simpliste et même primaire à ce film sur le peuple magyar et la reconquête de sa liberté au XVIII[e] siècle : les personnages, très schématisés, n'y sont certes pas le prétexte d'une analyse psychologique intense, qui reflète dans les films russes, plutôt que leur propre complexité, la présence de multiples scénaristes; on n'y trouvera pas non plus une propagande subtile et raffinée, cachée sous des dehors trompeurs. Mais ce n'est pas moi qui m'en plaindrai : la naïveté, la simplicité ne vont-elles pas de pair avec une plus grande sincérité ? Le patriotisme sincère, le mépris des sous-entendus, le plaisir de tourner et la richesse d'invention, l'amour des personnages et l'amour de l'amour, ne sont-ce pas là les plus belles qualités que l'on puisse reconnaître à un réalisateur ? Oui, vous l'avez deviné, seul le cadre diffère, la Puszta substituée au Colorado, ce sont les grands classiques américains qu'ainsi j'évoque en même temps. Le jeu d'Eva Vass, dont le talent compense avantageusement les injures de la fatigue et du travail que laisse supposer son joli visage, sa facilité à choisir dix expressions différentes en dix mètres, nous charment dix fois sans nous lasser jamais, son éclatant sourire lorsqu'elle tortille de tous côtés son unique natte, ces marivaudages d'amoureux dans les bois, ces danses inventives par lesquelles un peuple exprime son bonheur de vivre, cette bataille d'inspiration très atlantienne, tout cela me rappelle Carol Dempster, Lilian Gish et leur génie de metteur en scène. Je citerai aussi De Mille : même intelligence dans l'agencement du scénario, même richesse de dialogue, qui ne se refuse pas quelques très belles répliques littéraires, même goût du spectacle, même conception des personnages : pensez au jeune tambour ; les héros sont de cœur noble, ils ne sauraient ne pas le rester, l'intérêt que nous portons au film étant fonction de leur valeur morale ; les traîtres se révèleront abjects comme par essence ; comme De Mille, Ban sait faire mourir les ennemis de sa patrie de cent façons différentes : chaque mort est le prétexte d'une nouvelle idée, qui ne le cède en rien à la précédente. Et l'intarissable invention, toute de discrétion, de subtilité, qui apparaît au détour de la pellicule au moment où l'on s'y attend le moins, luxe sans trace d'effort, tels ce cheval qui ponctue d'un hennissement de traîtresses paroles, ce doigt réprobateur du noble autrichien humilié, ce portillon contre lequel s'acharne vainement quelque soudard; l'amour de la belle couleur — d'autant plus difficile à objetnir que l'Agfa, à dominantes ocre et brune, est un médiocre procédé — assez proche ici d'un honnête Warnercolor, celà me rappelle également Boetticher. Ce n'est pas sans arrière-pensée que je nomme ce dernier : le métrage du film de Ban est proportionnel à son devis, le plus élevé de la production magyare à ce jour, et il serait injuste de ne pas reconnaître que telles intrigues de cour recèlent un pesant ennui, démenti par la scène suivante, comme de passer sous silence la médiocrité de Tibor Bitskey.

Citer Griffith, DeMille, Boetticher, et non Marx, Urban Vassiliev à propos d'un film hongrois *Pro Libertate,* n'est-ce pas rechercher sans raison le paradoxe ? Je ne pourrais mieux répondre que par une autre affirmation, qu'on me pardonnera car je l'ai esquissée plus haut : il ne peut vraiment y avoir de cinéma communiste, ou de cinéma capable de nous associer au marxisme (c'est là le but de cette production), que dans la mesure où il se voudra le moins marxiste, où il retrouvera, par influence ou coïncidence, l'état d'esprit du cinéma hollywoodien, resté lui aussi fidèle à une tradition, à une civilisation, à une culture, à un art de vivre plus que séculaires. La vivante confirmation de ce paradoxe a pour nom *Liana.*

Luc MOULLET.

Étoile sans lumière

HIMMEL OHNE STERNE (CIEL SANS ETOILES), film allemand de HELMUT KAUTNER. *Scénario :* Helmut Kaütner. *Images :* Kurt Hasse. *Musique :* Bernhard Eichhorn. *Décors :* Hans Berthel et Robert Stratil. *Montage :* Anneliese Schönnenbeck. *Interprétation* : Erik Schuman, Eva Kotthaus, Georg Thomalla, Horst Buchholz, Gustav Knuth, Camilla Spira, Erich Ponto, Lucie Höflich, Rainer Stangl, Siegfried Lowitz, Paul Bildt. *Production :* Neue Deutsche Filmgesellschaft, 1955.

L'intérêt du film de Kautner est de se présenter comme un document et d'essayer de refléter, en dehors des querelles politiques, l'état d'esprit d'un peuple sur lequel pèse encore, comme une malédiction, cette cicatrice géante: la ligne de démarcation des deux Allemagnes.

Pour Kautner il n'existe pas deux nations, mais deux morceaux de la même nation disjointe, échappée à la catastrophe et qui s'est adaptée, de chaque côté, comme elle l'a pu, non comme elle l'a voulu. La frontière effacée, les deux morceaux à nouveau soudés, tout irait bien pour les gens qui s'aiment. Cet idéalisme bourgeois n'est pas fameusement original; il traduit la nostalgie de millions d'individus qui ne se sentent pas à l'aise sans la Grande Allemagne. Le sentiment national s'allie, chez Kautner, à un sentimentalisme qui explique la popularité de ses films en Allemagne. Ce n'est pas tellement en termes de mise en scène qu'ils sont jugés là-bas. Depuis *Le Dernier Pont, Ciel sans étoiles* et *Une jeune fille des Flandres* qui reprennent le thème de l'amour entravé par les frontières, et surtout *Le Général du Diable*, plaidoyer en faveur de la dignité morale de l'Allemagne éternelle, ont fait de lui le cinéaste le plus représentatif de son époque. (*Louis II de Bavière* a été accueilli froidement parce que les Allemands prétendent ne plus aimer Wagner dont le régime nazi s'était annexé le génie.)

Dans *Ciel sans étoiles*, ce qui empêche Karl et Anna de s'aimer, c'est la frontière. Qu'Anna se résigne à passer de l'autre côté avec son grand-père, sa grand-mère et son fils, n'est qu'un pis-aller. Les tracasseries policières et les difficultés d'adaptation subsistent. *Ciel sans étoiles* est un film pessimiste, par moment aussi oppressant que *Romanze im Moll* (le meilleur film de Kautner selon moi) qui peignait en 1943, au travers d'une histoire à costumes, le désespoir de la petite bourgeoisie allemande.

Ici, les seuls moments d'accalmie se trouvent dans la gare abandonnée du no man's land. Fausse sécurité au sein de l'insécurité générale, dans un refuge fragile, bâti sur le vide. Le temps s'y efface et il ne reste plus qu'un couple avide de s'aimer.

Ce couple, pris lui aussi comme symbole, aurait dû retenir plus intensément notre attention, puisque à partir de lui le film voulait passer du particulier au général. Or — nous l'avions déjà constaté — Kautner réussit assez mal ses scènes d'amour. Eva Kotthaus et Erik Schuman, tout attendrissants qu'ils sont, restent un couple individualisé. Il se crée donc un hiatus profond entre la partie sentimentale du film et sa toile de fond sociologique. On serait tenté de penser à Roméo et Juliette alors que le drame ne se veut pas éternel mais très précisément de notre temps.

Reste que l'angoisse de l'Allemagne moderne est, dans *Ciel sans étoiles*, exposée sans métaphysique. Il n'était peut-être pas utile de recommencer la scène finale du *Dernier Pont* avec, cette fois, trois cadavres. Mais, dans ce film où le symbolisme est roi, la présence, à côté des corps des amants malheureux, du jeune soldat soviétique serrant dans sa main morte le sauf-conduit inutile, possède une évidente valeur d'intention. Comme la tragique méprise, née de la méfiance perpétuelle, qui fait d'abord de cet Ivan au cœur généreux, capable d'enfreindre la discipline militaire, la victime de ceux qu'il voulait sauver.

Jacques SICLIER.

LES APPARITIONS DE HITCH

— *The Lodger* : Il se précipite muni d'une casquette sur Ivor Novello suspendu à la grille par ses menottes.

— *Blackmail* : Dans le métro, un gamin l'empêche de lire tranquillement en lui enfonçant son chapeau jusqu'aux oreilles.

— *Murder* : Alors qu'Herbert Marshall sort d'une maison, il traverse le champ au premier plan, en grande conversation avec une femme.

— *The Thirty Nine Steps* : Lorsque Robert Donat et Lucy Mannheim vont prendre l'autobus, il passe sur le trottoir en jetant un emballage de chewing-gum.

— *Young and Innocent* : Il se tient à la sortie du tribunal avec un appareil photographique, essayant de faire son cadrage malgré la bousculade.

— *The Lady vanishes* : Lors du retour du train à Londres, il passe sur le quai de la gare en rentrant la tête dans les épaules.

— *Rebecca* : Il passe sur le trottoir derrière George Sanders lorsque celui-ci sort de la cabine d'où il vient d'appeler Judith Anderson.

— *Suspicion* : Lorsque Joan Fontaine se rend au village, il passe dans la rue.

— *Saboteur* : En costume de cow-boy, avec une longue paire de moustaches, il apporte le courrier au ranch.

— *Shadow of a Doubt* : Il est à la table des bridgeurs, dans le train pour Santa Rosa, avec les treize piques dans sa main.

— *Lifeboat* : En gros et en maigre, il sert de réclame sur un journal pour un produit amaigrissant.

— *Spellbound* : A l'hôtel où se trouvent Ingrid Bergman et Gregory Peck, il sort de l'ascenseur, une serviette à la main.

— *Notorious* : Au cours de la soirée donnée par Ingrid Bergman, il vide d'un trait une coupe de champagne.

— *The Paradine Case* : Il sort de la gare, derrière Gregory Peck, avec un violoncelle.

— *Rope* : Il passe dans la rue, au bras d'une femme, dans le panoramique par lequel commence le film.

— *Under Capricorn* : Il est au premier plan, de trois quarts dos, pendant le discours du Gouverneur.

— *Stagefright* : Dans la rue, il se retourne sur le passage de Jane Wyman qui parle toute seule.

— *Strangers on a Train* : Lorsque Farley Granger descend du train à Metcalf, il y monte avec une contrebasse.

— *I Confess* : Il passe en haut de l'escalier de trente-neuf marches, dans le sens opposé à celui indiqué par les panneaux « Direction ».

— *Dial for Murder* : Il est sur la photo du collège que Ray Milland montre à Antony Dawson.

— *Rear Window* : Il remonte la pendule chez le voisin compositeur.

— *To catch a Thief* : Il est assis dans l'autocar, à la gauche de Cary Grant.

— *The Trouble with Harry* : Il passe sur la route, derrière la voiture de l'amateur de tableaux.

— *The man who knew too much* : Il vient regarder avec intérêt un numéro de music-hall arabe filmé à Marrakech et projeté en transparence.

— *The Wrong Man* : Hitchcock prétend que dans ce film il descend d'un taxi et entre au Stork Club.

LEXIQUE POUR HITCH

(suite de la page 29)

au téléphone. 7. Après la mort de Dawson, Grace reprend le récepteur décroché : son mari *lui* répond. 8. *Grace montre à John* Williams comment elle se place pour répondre au téléphone. 9. Williams téléphone à la police que Milland va venir.

REAR WINDOW : 1. Raymond Burr appelle l'inter; sa femme se lève, le surprend. 2. *James Stewart* appelle Wendell *Corey*. 3. Burr téléphone, sac de femme sur les genoux; il retourne des bijoux dans sa main. 4. Stewart téléphone à Burr et lui fixe rendez-vous. 5. Stewart appelle la police pour prévenir que Miss Lonelyheart va se suicider; elle ne se suicide pas : Burr revenant, Stewart prévient qu'il *va y avoir* une agression. 6. Il prévient Corey de l'arrestation de Grace. 7. Le téléphone sonne : Stewart croit parler à Corey; c'est Raymond Burr qui l'appelle.

THE TROUBLE WITH HARRY : Royal Dano appelant la police du district voit le portrait d'Harry.

THEATRE

Ici le théâtre importe peu quant au déguisement, au malentendu, à l'ambiguïté; la dualité n'intéresse Hitchcock que pour la mener à sa résolution. Le théâtre est le lieu créé pour la représentation du drame. Le drame y trouve aussitôt sa dimension « *larger than life* ». La *préparation* des lieux les rend à la destination primitive du théâtre, y attire des drames non prévus dont la représentation n'était qu'un simulacre. Tant de pompe s'adresse à des sacrices humains.

SPECTACLES

THE LODGER : 1. Ouverture : après le gros plan d'une femme criant, enseigne lumineuse d'un music-hall « *Tonight golden curls* ». 2. Plan final : Ivor Novello baise le front de June, son regard s'étend au-dessus des cheveux de la femme jusqu'à l'enseigne lumineuse « *Tonight golden curls* ».

MURDER : 1) Herbert Marshall est auteur-acteur de théâtre. 2) Le cirque où se produit l'assassin trapéziste. 3) Le dénouement se situe sur une scène.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : Tentative d'assassinat pendant le concert ; dans la salle, Edna Best sait ce qui se prépare.

THE 39 STEPS : 1) Début au music-hall; pendant le numéro de Mr. Memory, gros *plan d'un revolver sortant d'une poche et* tirant dans la salle. 2) Fin au music-hall; plan d'ensemble en plongée sur Godfrey Tearle cerné sur la scène, mort en coulisse de Mr. Memory avec, en profondeur, les girls sur scène.

SABOTAGE : Sylvia Sidney voit le fragment de dessin animé avec la mort de Cock-Robin.

SABOTEUR : Poursuite de Norman Lloyd dans un cinéma; sur l'écran gros plan d'une femme : « *Attention, il est armé !* » : dans la salle un policier tire

STAGEFRIGHT : Richard Todd fait ses aveux à Jane Wyman dans un carrosse du magasin d'accessoires; il meurt écrasé par la chute du rideau de fer.

I CONFESS : O.E. Hasse au pied de la scène, dans la salle de fêtes de l'hôtel.

PREPARATION DES LIEUX.

THE SKIN GAME : Le père écarte les doubles-rideaux de la baie du salon où se *dissimulait la jeune femme; ce geste* prélude à la grande explication finale.

ROPE : Au début, ouverture des rideaux de la grande baie.

DIAL M FOR MURDER : Ray Milland tire les doubles-rideaux de velours avant de téléphoner à Antony Dawson.

REAR WINDOW : 1) Pendant le générique s'ouvrent les trois stores vénitiens de la baie. 2) Grace Kelly ferme les stores, passe dans la pièce voisine en emportant son B.V. : « *The show is over; now see what's coming next* ».

TRAIN

Le lieu clos familier aux intrigues policières. Mais un lieu en mouvement. « *Nous sommes embarqués* », écrivait Pascal; tel travelling de *Strangers on a Train* avalant les rails est aussi éloquent. Ici prévaut l'idée d'être emportés, et de l'être ensemble, irrémissiblement. C'est ici que s'établissent de solides connivences, que se nouent des rencontres décisives. Et l'homme n'est plus libre de les dénouer s'il ne s'astreint à une altération dont l'ampleur lui est inconnue.

NUMBER 17 : La poursuite finale dans le train de marchandises.

THE 39 STEPS : Rencontre de Robert Donat et Madeleine Carroll dans le train pour l'Ecosse.

THE SECRET AGENT : L'intrigue entre John Gielgud, Madeleine Carroll, Peter Lorre et Robert Young se dénoue dans le train bombardé.

THE LADY VANISHES : Toute la seconde partie.

SUSPICION : Joan Fontaine et Cary Grant *naissent* l'un à l'autre de l'obscurité du tunnel et de la valeur du train.

SHADOW OF A DOUBT : Arrivée de Joseph Cotten à Santa-Rosa.

SPELLBOUND : Ingrid Bergman emmène Gregory Peck chez son professeur Michael Chekhov.

THE PARADINE CASE : Voyage de Gregory Peck à la maison de campagne d'Alida Valli ; dès lors, il subit totalement sa fascination.

STRANGER ON A TRAIN : 1° Rencontre de Farley Granger et de Robert Walker. 2° Lorsque Granger téléphone à Ruth Roman, il souhaite le meurtre de sa femme que Walker lui a proposé ; à ce moment, passage d'un train en un fracas assourdissant.

TRAVESTI

Ceindre ses reins, voiler son cœur. Dans une œuvre où l'aveu tient une si grande place, le travesti ne se réduit pas à un déguisement ou un changement d'apparence. Où il y a travesti, il y a secret, mais les rapports de l'un à l'autre sont complexes. Le travesti conserve quelque pouvoir véridique, il avoue la présence d'un secret que déjà il trahit à demi. Mais il est capable aussi d'altérer la personnalité, de troubler l'identité et de provoquer ainsi des bouleversements dramatiques autrement importants que de simples méprises.

THE LODGER : Ivor Novello revêt l'apparence du meurtrier (visage enfoui dans une écharpe, hantise des cheveux blonds) : on le prend pour le meurtrier.

CHAMPAGNE : 1° Betty Balfour apparaît costumée successivement en aviatrice, en excentrique américaine, en orpheline style Griffith (au même moment son père lui apprend leur ruine), en bouquetière. 2° Ferdinand von Alten joue le séducteur qu'il a peut-être envie de devenir.

THE MANXMAN : Au tribunal, Malcolm Keen enlève sa perruque de juge et résilie sa charge.

BLACKMAIL : Annie Ondra revêt la robe de danseuse : le peintre tente de la violer.

MURDER : L'assassin exécute son numéro de trapèze costumé en femme ; pour commettre son crime, il avait revêtu un uniforme de policier.

RICH AND STRANGE : Bal masqué sur le bateau.

NUMBER 17 : Les trois gangsters portent la même moustache.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : Leslie Banks s'affuble de la blouse du dentiste.

THE 39 STEPS : 1° Robert Donat sort de sa maison avec la livrée du laitier. 2° Le monteau du paysan pieux sauve la vie de Donat.

SABOTAGE : John Loder se fait passer pour un commis de la fruiterie.

THE LADY VANISHES : 1° La femme substituée à May Whitty porte le même costume (à l'exception du lorgnon). 2° Dans le fourgon, Michael Redgrave se déguise, par jeu, en Sherlock Holmes, puis en professeur d'Oxford ; Margaret Lockwood reconnaît alors le lorgnon de May Whitty dans celui qu'il porte. 3° La fausse religieuse. 4° Les pansements ne servent qu'à déguiser.

YOUNG AND INNOCENT : 1° La partie de cotillon. 2° Derrick de Marney prend des vêtements de vagabond. 3° Le vagabond prend des vêtements de vieux beau. 4° Nova Pilbeam enlève le maquillage de l'assassin avant de recevoir ses aveux.

REBECCA : Joan Fontaine porte la même robe que Rebecca ; c'est au moment où il la voit que Laurence Olivier entre sur la voie des aveux.

FOREIGN CORRESPONDANT : Le sosie d'Albert Basserman lui est substitué, puis est tué.

SABOTEUR : Hitchcock y apparaît déguisé en cow-boy.

THE PARADINE CASE : Gregory Peck ôte sa perruque d'avocat et renonce à défendre Alida Valli.

ROPE : James Stewart se coiffe du chapeau du jeune homme assassiné.

I CONFESS : O.E. Hasse est déguisé en prêtre lorsqu'il commet son meurtre, ce qui provoque la confession d'Ann Baxter.

DIAL M FOR MURDER : 1° Ray Milland pose sa canne en travers du fauteuil et retrouve une démarche normale lorqu'il a assuré son emprise sur Antony Dawson. 2° Dawson enfile les gants blancs préparés par Milland.

TO CATCH A THIEF : 1° Symétrie de costume de Cary Grant et Brigitte Auber. 2° Le bal masqué permet l'échange de Cary et John Williams.

Philippe DEMONSABLON.

LIVRES DE CINÉMA

par Eric Rohmer

Le cinéma a déjà suscité une importante bibliothèque, mais qui n'a pas encore toute l'étendue souhaitable. Si nous disposons de plusieurs histoires de cinéma, l'œuvre de tel grand metteur en scène manque encore d'exégète. Certains genres ou certaines périodes ont été négligés au profit d'autres plus spectaculaires. Ce n'est donc pas la crise des sujets qui affecte ce domaine de l'édition. Il n'est que de prendre patience. Les lecteurs, qui formaient, aux temps héroïques, un petit cénacle, affluent de plus en plus nombreux chaque jour.

Restent toutefois deux difficultés techniques. Le film est une matière difficile à évoquer, soit par la citation, comme l'œuvre littéraire ou musicale, soit par la reproduction photographique, comme les tableaux de maître. Le culte de la vedette a développé une certaine industrie imagière, mais réservée aux magazines que l'on jette ou l'on découpe, sitôt lus. La photo de plateau, même la plus éloquente, ne donne en revanche qu'une idée lointaine de l'art du metteur en scène. Le critique, ou l'historien, en est réduit à traduire par des mots ce qui se refuse à l'expression conceptuelle et, de guerre lasse, à faire au scénario une part plus belle qu'il n'avait désiré.

Encore faudrait-il, et c'est la difficulté la plus sérieuse, qu'il puisse revoir le film à loisir, afin d'opérer les confrontations nécessaires. « *L'impressionnisme reste la règle en ces matières* » nous confient RAYMOND BORDE et ETIENNE CHAUMETON dans leur PANORAMA DU FILM NOIR AMERICAIN (1941-1953) (1). « *Nous n'avons pas eu* », ajoutent-ils, « *la possibilité de revoir, en une brève période, la totalité des films noirs. Quelques-uns sont retirés définitivement de l'exploitation, d'autres circulent en verson 16 mm dans les campagnes. On touche là au problème de la recherche filmologique ; il faudrait « consulter » à son gré les œuvres que l'on étudie, ce qui suppose l'institution du dépôt légal dans une cinémathèque.* »

Les auteurs mentionnent l'existence de certains films qui n'ont pas été projetés en France. Nous pouvons leur en signaler d'autres, dont nous nous étonnons qu'ils ne disent mot. Il n'est pas exact que le *Faucon Maltais* de John Huston soit le premier film noir en date : il vient après *High Sierra* de Raoul Walsh, et, d'ailleurs, le roman de Hammett avait déjà fait l'objet de deux adaptations. Il est non moins hasardeux d'avancer qu'il y eut entre 1941 et 1944 « *un long silence après la naissance des prototypes* ». N'ont-ils jamais entendu parler de la série des « Falcon » où fut réalisée en 1942 une première version de *Murder my sweet?* On nous annonce dès les premières pages qu'on usera d'une convention : « *accorder, par hypothèse, la paternité des films à leurs metteurs en scène* ». Soit, mais ce domaine est précisément celui où la part du script est la moins négligeable. Deux minces pages seulement sont consacrées à la littérature policière américaine. Ce tour d'horizon est bien rapide, au point que le nom d'un auteur aussi important que William Irish n'y est même pas cité. Un chapitre sur le problème de l'adaptation n'eût pas été déplacé dans un tel ouvrage. Le cinéma n'est-il que le reflet, le démarquage d'une certaine littérature ? Peut-il au contraire revendiquer un apport original ? Telle est la question qui a été souvent posée, et jamais convenablement résolue. A vrai dire, elle est fort complexe. Faut-il d'après quelques cas précis inférer avec François Truffaut (2) que le film policier est supérieur au roman d'où il est tiré, parce que le passage à l'écran le débarrasse d'un parti-pris esthète, d'un érotisme à bon marché, souvent déplaisants ? C'est un para-

(1) *Les Editions de Minuit.*

(2) Cahiers du Cinéma n° 31, p. 54.

doxe que je reprendrais volontiers à mon compte, mais paradoxe tout de même. Amateur de film et de roman, je serai dans ce domaine, plus exigeant que dans un autre, avant d'accorder la supériorité au film. J'insisterai sur deux points : le premier est que ces deux formes de fiction ne mettent pas exactement l'accent sur le même point, de sorte que, loin de se chercher querelle, elles se complètent. En tant que film noir le *Grand Sommeil* a l'infériorité sur le roman de Chandler, de venir en second : en tant que film de Hawks, il nous révèle, en même temps que la griffe d'un grand metteur en scène, un genre de beautés qui n'appartient qu'au cinéma. Et puis le film est-il vraiment postérieur ? Il y a quelques années Claude-Edmond Magny nous montrait à quel point la littérature américaine, la policière surtout, avait été influencée par le cinéma, qui jouit ainsi, quels que soient ses emprunts, du privilège de l'aînesse. Assurément, le problème exigeait d'être posé, sinon résolu.

Le livre se termine par un bilan dont l'objectivité n'est pas la qualité maîtresse. Je sais : les auteurs nous avaient prévenus, mais il est difficile de confondre impressionnisme et parti pris. « *Concernant le sujet* », nous dit-on, « *le bilan est négatif.* » Pourquoi ? Parce que le film n'a fait que développer des thèmes déjà traduits littérairement ? Mais non : parce qu'il n'a jamais pu se laisser enfermer dans les bornes d'un certain documentaire social et, qui plus est, anarchisant, dans lequel on aurait, ici, voulu le maintenir. Le film noir n'a rien à voir avec le néo-réalisme, même s'il lui advient d'emprunter ses méthodes, le film noir n'est pas (heureusement) un pamphlet politique, même s'il lui est arrivé de dénoncer, et avec une rare franchise, certains abus. Il repose sur des conventions sans lesquelles il ne serait pas ce qu'il est. Prétendre le juger selon une certaine esthétique ou éthique surréaliste, c'est : 1° nous ramener trente ans en arrière; 2° proclamer une servitude, inadmissible, du cinéma à l'égard de la littérature, et de la littérature populaire (mais non pour autant méprisable) à l'égard de paradoxes esthétiques. Borde, comme Kyrou, prône le « mélodrame », mais ne rate pas une occasion de faire la fine bouche. Cette attitude critique ne me semble, pour employer la terminologie des auteurs, aucunement « valable ». Sous prétexte de sociologie on ménage « courageusement » à chaque coin de page des pointes aussi vaines que puériles à l'adresse du gouvernement Laniel-Bidault ou de « *tueurs de l'Outre-Mer* ». Le film noir est un prétexte comme un autre, mais le lecteur qui cherchait une documentation, en est pour ses frais. La polémique n'est point déplacée dans un article qui est fait pour *donner* des idées, soit qu'on approuve, soit qu'on prenne le contrepied. Un livre, au contraire, doit vous permettre de *vous faire* une idée, en toute liberté de jugement. Et puis, il est des moments où, à trop vouloir finasser, vos armes se retournent contre vous. Au passif également du film noir, son « *confusionnisme moral* ». *Le « vice » y est aguichant, il n'en est pas moins éprouvé comme « vicieux » et le délinquant apparaît travaillé par l'angoisse et le sentiment de culpabilité. En regard, le policier, même quand il n'empeste pas, ne sent jamais très bon...* » Je ne vois rien là que de louable, c'est la définition même de la tragédie conformément aux normes d'Aristote. On me pardonnera de réenfourcher mon dada, mais, dans le royaume des aveugles, il est bon de ressasser les évidences. Le mérite du cinéma est d'être précisément le genre de fiction qui supporte le moins la thèse. Ce qui lui permet par la mise en scène, de nuancer des caractères, souvent frustes sur le script. Il nous vaut de retrouver un sens tragique dont nous avions perdu la notion. Furtwangler disait que Beethoven a mené la musique du stade épique à celui de la tragédie. Après les grandes épopées du muet, a commencé une nouvelle période dont il conviendrait mieux de reconnaître les caractères que la passer au crible d'une philosophie préconçue. Et quelle philosophie ! Jugez-en par cette déclaration, on ne peut plus prudhommesque : « *A l'écran, comme dans la réalité pour les individus comme pour les groupes, la valeur de l'agressivité est affaire de proportion, de lucidité, de contexte.* » Si l'anarchisme de la série noire n'est qu'un « anarchisme de droite », quel nom décerner à celui de MM. Borde et Chaumeton ?

Mieux inspiré nous semble Marcel Duhamel lorsqu'il nous cite dans sa préface ce proverbe chinois : « *Il vaut mieux rêver de poissons que mettre sa femme à tremper dans l'huile bouillante...* » Et il ajoute : « *Tant que vous ne truciderez qu'en imagination, vous pourrez dormir tranquille.* »

Dans la conclusion de son livre LE FILM CRIMINEL, LE FILM POLICIER (3) ARMAND CAULIEZ renchérit avec un humour des plus noirs : « *Si le crime un jour cessait d'être viable et perdait toute signification, le cinéma aurait beau faire... Si demain l'assassinat n'était même plus un des beaux-arts, il n'inspirerait plus qu'un genre désuet : le burlesque sanglant, en costume d'époque !* » Cet ouvrage n'est qu'une pochade, mais point déplaisante à lire. La matière méritait plus amples développements et surtout un dessin moins soumis à la fantaisie de l'auteur : l'ordre chronologique est le plus agréable pour le lecteur et ce vœu mérite d'être écouté. Cauliez parle de tout, mais en papillonnant avec ce ton, qui lui est cher, de pince-sans-rire, émaillé de citations incongrues, de classifications cocasses, de calembours. Cela nous délasse de la morgue pontifiante des autres. Raison de plus pour regretter que le livre soit si mince : l'allusion, concevable dans un article, est gênante dans un ouvrage de librairie; il faut raconter le film, et pas seulement le scénario. La tâche est ardue, je sais, mais nécessaire pour une entreprise de longue haleine.

Aussi louerais-je JACQUES SICLIER d'avoir très heureusement surmonté cette difficulté. Des trois livres que j'ai lus ce mois-ci, le MYTHE DE LA FEMME DANS LE CINEMA AMERICAIN (4) est techniquement le mieux fait, capable d'intéresser et de convaincre le lecteur le plus profane en la matière, celui même qui n'a pas vu les films. Bien que la valeur esthétique des œuvres considérées ne soit pas en cause, tous éléments sont fournis pour que nous puissions nous faire une juste idée d'elle, de sorte que cette étude du *mythe de la femme* est un peu, sans digressions apparentes, l'histoire de tout le cinéma américain depuis vingt ans. Et la thèse est assez brillamment conduite pour paraître sans faille au premier regard. La notion de *mythe* est entrée depuis longtemps dans le bagage du critique cinématographique. Des articles de Pierre Kast (5), une étude de Michel Dorsday (6), avaient exposé l'idée que Siclier développe ici, à savoir que le cinéma américain n'a cessé depuis la période qui suivit la gloire des Garbo et des Marlène de dénoncer un certain *mythe de la femme*. « *C'est dans la mesure où l'Américain n'a pas retrouvé dans la réalité ce type de femme idéale, dans la mesure où l'Américaine a refusé de s'y identifier, que le cinéma hollywoodien est devenu misogyne... de la « Divine » à Blanche Dubois ou de l'apothéose à la destruction irrémédiable d'un mythe...* »

La vue, bien que séduisante, est toutefois trop systématique. Jacques Siclier semble confondre, ou vouloir confondre, deux notions bien différentes : d'une part l'éternelle misogynie dont le théâtre grec porte la trace, comme les contes et légendes de la plupart des nations, insurrection permanente de l'homme contre les ressurgences de l'antique patriarcat, misogynie conservatrice, de droite, si l'on peut dire. De l'autre, la mise en question par des intellectuels, le plus souvent féministes, d'une idée classique et bourgeoise de la femme. Le film noir policier, la comédie, se rattachent en général à la première attitude : la femme moderne s'étant arrogé les droits de l'homme, mais n'en usant pas moins de ses plus anciens privilèges, le mâle berné dénonce la tricherie. Sur ce point le cinéma d'Hollywood se montre d'une audace qu'aucune autre nation ne pourrait lui disputer. Pourquoi ne pas citer *La Lune est bleue*, faire une place si mince à Hawks et à Cukor ? Ces œuvres critiques, s'il en est, ne s'en prennent à l'actuel féminisme que pour mieux exalter la féminité. Quant à la « démythification », c'est avant tout l'aspect particulier d'une évolution d'ensemble. Le cinéma américain se charge de pessimisme à mesure qu'il vieillit : désireux d'échapper au poncif, il admet plus volontiers dans son sein des thèmes chers à la littérature « d'avant-garde », il fait une place plus grande à la peinture à peine voilée de l'homosexualité : bref il se pimente, noircit, mais cette noirceur déteint sur tous ses personnages, aussi bien mâles que femelles.

---

(3) *Editions du Cerf.*

(4) *Editions du Cerf.*

(5) Cahiers du Cinéma n° 2, p. 36.

(6) Cahiers du Cinéma n°s 19 et 20.

Il est certain qu'on ne trouvera, dans nul film d'Hollywood, la femme parée de ce rôle de *médiatrice* que savent lui conférer, malgré la sévérité de leur trait, un Renoir, un Rossellini. Si le cinéma américain est, plus que tout autre, misogyne, ce n'est pas qu'il compte plus de femmes méchantes, mais ne possède pas de femmes sublimes. De la tradition chrétienne c'est le visage d'Eve, non celui de Marie qu'il retient. Affaire de race, de culture, de religion. Pourtant, de tous les folklores du monde, celui qui nous propose l'image la plus idéalisée de la femme est bien le cycle anglo-breton, cher aux anciens yankees.

L'esprit chevaleresque a marqué le cinéma hollywoodien dans ses premiers âges, le *western* surtout. On en retrouverait la trace, non seulement dans l'œuvre de Nicholas Ray, mais dans maints films moins tendres. Cette *misogynie*-là n'est peut-être que l'aveu d'une déception, elle n'a pu naître que dans une civilisation où le respect pour la femme est le plus vif, et sa liberté la plus grande. Elle peint, enfin, un malaise qui est celui du monde moderne. La femme peut-elle être à la fois objet et porteuse de désir ? Que vaut-il mieux : la lutte ou la paix des sexes, l'antique préjugé ou la terne égalité ? C'est bien la *Comtesse aux pieds nus* qui jette sur la question le regard le plus lucide et, partant, le plus cruel. Cruel pour la femme qui meurt en même temps que son mythe, cruel pour l'homme qui ne trouve qu'une morte à lui substituer. Nous sommes encore en pleine tragédie.

ERIC ROHMER.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

Jacques Audiberti	Pour saluer Huston
Jacques Becker	Vacances en Novembre (scénario inédit)
Jean Cocteau	Les Dames du Bois de Boulogne (dialogues)
Dominique Delouche	Les cent vingt jours de Cabiria
Jean Domarchi	Le Fer dans la plaie (marxisme et cinéma)
J. Doniol-Valcroze et J. Rivette	Entretien avec Jean Cocteau
Carl Th. Dreyer	Réflexions sur mon métier
Lotte H. Eisner	Notes sur Stroheim
Pierre Kast	Le Chant du Hitchcock
Fereydoun Hoveyda	Génie de Fredric Ermler
Jean-Jacques Kim	Orphée et le livre des Morts thibétains
Gavin Lambert	Lettre d'Hollywood
Fritz Lang	Mon expérience américaine
Edouard L. de Laurot	Rencontre avec John Huston
Roland Monod	En travaillant avec Robert Bresson
Nicholas Ray	En tournant Rebel without a Cause
J. Rivette et F. Truffaut	Entretiens avec Max Ophuls, Nicholas Ray
Roberto Rossellini	Dix ans de cinéma (suite)
Joseph von Sternberg	Plus de Lumière
F. Truffaut et L. Marcorelles	Rencontre avec Zoltan Fabri

et des textes de : **Robert Aldrich, Richard Brooks, Federico Fellini, Robert Florey, Abel Gance, Alfred Hitchcock, Alex Joffé, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Marx Brothers, Max Ophuls, Georges Sadoul et King Vidor.**

FILMS SORTIS A PARIS DU 27 JUIN AU 7 AOUT

28 FILMS AMERICAINS

Artists and Models (*Artistes et Modèles*), film en VistaVision et Technicolor de Frank Tashlin avec Dean Martin, Jerry Lewis, Shirley McLaine, Dorothy Malone. — Voir critique dans ce numéro, p. 47.

The Lieutenant wore Skirts (*Chéri, ne fais pas le zouave*), film en CinémaScope et en Eastmancolor de Frank Tashlin, avec Tom Ewell, Sheree North, Rita Moreno. — Voir critique dans ce numéro p. 47.

Boy of Oklahoma (*Boy d'Oklahoma*), film en Eastmancolor de Michael Curtiz, avec Will Rogers Junior, Nancy Olson. — Poupée nordique aux yeux bridés, Nancy Olson participe à une élection mouvementée : tu viens sheriff ? Momifié par le Pharaon Zanuck, Curtiz paraît bien fatigué.

Hell on Frisco Bay (*La Colère noire*), film en CinémaScope et en Eastmancolor, de Frank Tuttle, avec Alan Ladd, Edward G. Robinson, Joanne Dru. — Un Ladd bouffi et un Robinson usé à peine compensés par la très aguichante Joanne Dru. Une série noire sans matière grise.

A Man Alone (*Un homme traqué*), film en Trucolor de Ray Milland, avec Ray Milland, Mary Murphy, Ward Bond, Arthur Space, Raymond Burr. — Milland l'arsouille dans The Lost Movie, Western infantile, très mal joué.

The price of Fear (*Le prix de la peur*), film d'Abner Biberman avec Merle Oberon et Lex Barker. — Six coïncidences absurdes et une double absence de direction d'acteurs et de *mise en scène ne font pas un policier « valable ».*

It's Always Fair Weather (*Beau fixe sur New-York*), film en CinémaScope et en Eastmancolor de Gene Kelly et Stanley Donen, avec Gene Kelly, Dan Dailey, Michaël Kidd et Cyd Charisse. — Voir critique dans ce numéro p. 43.

Private Hell 36 (*Ici Brigade Criminelle*), film de Don Siegel, avec Ida Lupino, Steve Cochran, Howard Duff. — Voir critique dans ce numéro p. 46.

Queen Bee (*Une Femme diabolique*), film de Ranald McDougall, avec Joan Crawford, Barry Sullivan, Betsy Palmer. — Cette reine des abeilles a le bourdon et pour chasser le cafard fait mouche de toute serviette en nid d'abeille. C'est *La Vipère* qui nous revient sa chrysalide achevée. Un film de série Bee.

The Bottom of the Bottle (*Le fond de la bouteille*), film en CinémaScope et en DeLuxe, de Henry Hathaway, avec Van Johnson, Joseph Cotten, Ruth Roman, Jack Carson, Margaret Hayes et Bruce Bennett. — Avec Hathaway qu'importe le flacon. Lee Garmes vaut bien Mac Donald et *Le Fond de la bouteille*, *Niagara*. Un cinéaste qui a de la bouteille nous offre un film qui a du fond.

Tall Man Riding (*La Furieuse chevauchée*), film en Warnercolor de Lesley Selander, avec Randolph Scott, Dorothy Malone, Peggy Castle et Robert Barrat. — Un bon sujet gaché : un jeune fermier enrichi revient se venger d'un autre qui l'avait fait fouetter pour avoir osé demander sa fille en mariage. Il faut être de bois pour tirer si peu parti de Dorothy Malone et de Peggy Castle.

Storm Over the Nile (*Les quatre plumes blanches*), film en CinémaScope et en DeLuxe de Terence Young et Zoltan Korda, avec Anthony Steel et Laurence Harvey. — Les plumes ? Pour les personnages du film, le symbole de la lâcheté, pour nous : de la médiocrité; pour l'exploitant : de bonnes recettes; pour le spectateur moyen : un bon divertissement bagarreur et bigaré.

The Littlest Outlaw (*La revanche de Pablito*), film en Technicolor de Roberto Gavaldon, avec Pedro Armendariz, Joseph Calleia, Andres Velasquez. — Du danger pour un jeune garçon d'être amoureux d'un cheval. Du danger aussi à ce que nous ayons successivement droit à *Le Retour de Pablito, Le fils de Pablito, Pablito invisible...* etc.

The Treasure of Pancho Villa (*Le trésor de Pancho Villa*), film en Technicolor, de George Sherman, avec Rory Calhoun, Shelley Winters, Gilbert Rolland. — Il aurait pu l'abandonner, car ce n'est pas le Pérou. Shelley Winters est adorable.

Foreign Intrigue (*L'énigmatique Mr D.*), film en Eastmancolor de Sheldon Reynolds. avec Robert Mitchum, Geneviève Page, Ingrid Thulin, Frédéric O'Brady et Gene Dekkers. — Trop désinvolte, Reynolds perd la première manche en attendant de nous mettre dans la poche un jour. Huit émissions de T.V., remakées chichement ne font pas un scénario. Reynolds se fatigue à trop faire l'humour. Geneviève Page est charmante ; excellente performance d'O'Brady.

Lone Gun (*Brigands de l'Arizona*), film en Technicolor de Ray Nazzaro, avec George Montgomery, Dorothy Malone et Neville Brand. — Lone gun, gun crazy, crazy horse : ces demoiselles au saloon ; on voit qu'il s'agit d'un western arizonesque avec Dorothy Malone. A force de répéter qu'elle est à croquer, les petits cochons la mangeront.

Wichita (*Un jeu risqué*), film en CinémaScope et en Technicolor de Jacques Tourneur, avec Joël McCrea, Vera Miles, Lloyd Bridges et Wallace Ford. — Jacques Tourneur en a fait de meilleurs, mais *Wichita* n'est pas désagréable à regarder.

The Court-Martial of Billy Mitchell (*Condamné au silence*), film en CinemaScope et en Warnercolor de Otto Preminger, avec Gary Cooper, Charles Bickford, Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elizabeth Montgomery. — Voir critique dans ce numéro, p. 48.

Diane (*Diane de Poitiers*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de David Miller, avec Lana Turner, Pedro Armendariz, Roger Moore, Marisa Pavan. — Qui va à la chasse perd sa place, mais risque de rencontrer Lana au coin d'un télefaune jouant au cerf-volant en faisant flèche de tout petit bois. David Miller est un plaisantin sympathique.

Son of Sindbad (*Le fils de Sindbad*), film en Superscope et en Technicolor de Ted Tetzlaff, avec Dale Robertson, Sally Forrest, Lili Saint-Cyr, Vincent Price. — « *J'ai bien connu son père* » déclare très sérieusement Vincent Price en parlant de Sindbad - Robertson. Nous aussi.

Johnny Concho, film de Don McGuire, avec Frank Sinatra, Keenan Wynn, William Conrad, Phyllis Kirk. — Un nom à retenir : celui de Don McGuire. Si un concho ne vaut pas une guitare, bien faire et laisser guire est ce qu'il y a de plus sage en attendant.

The Killer is Loose (*Le Tueur s'est évadé*), film de Budd Bœtticher, avec Joseph Cotten, Rhonda Fleming, Wendell Corey, Alan Hale Jr. — Un gangster rendu veuf par le coup de revolver d'un flic s'évade pour tuer la femme du flic. Sans la censure, Bœtticher aurait réussi à rendre sympathique le personnage. Rhonda Fleming n'a peut-être pas inventé la pénicilline, c'est tout de même un traitement de choc.

A Lawless Street (*Ville sans loi*), film en Technicolor de Joseph H. Lewis, avec Randolph Scott, Angela Lansbury, Warner Anderson, Jean Parker. — Randolph Scott, le cow-boy qui fait : Meuh ! S'abstenir ici n'est point trahir.

The Great Diamond Robbery (*Le vol du Diamant bleu*), film de Robert Z. Leonard, avec Red Skelton, James Whitmore, Kurt Kasznar, Cara Williams. — Si vous ne riez pas à ce film drôle, c'est que vous avez réellement le sens de l'humour.

Inside Detroit (*Emprise sur la ville*), film de Fred F. Sears, avec Dennis O'Keefe, Pat O'Brien, Tina Carver, Margaret Field, Mark Damon. — Ce Fred Sears n'est pas notre ami. Après avoir exploité la corruption à Chicago, à Miami, à San Francisco, voici une autre ville sinistrée, Détroit. A quand *Inside Dâche* ?

The Last Frontier (*La Charge des Tuniques Bleues*), film en CinémaScope et en Technicolor de Anthony Mann, avec Victor Mature, Guy Madison, Robert Preston, James Whitmore, Anne Bancroft. — Dans notre prochain numéro, vous trouverez une critique fort élogieuse de ce nouvel Anthony Mann.

While the City sleeps (*La Cinquième Victime*), film en SuperScope de Fritz Lang, avec Dana Andrews, Ida Lupino, Rhonda Fleming, George Sanders, Vincent Price, Sally Forest. — Vous trouverez, dans notre numéro prochain, une fort élogieuse critique de ce Fritz Lang nouveau.

Backlash (*Coup de Fouet en Retour*), film en Technicolor de John Sturges, avec Richard Widmark, Donna Reed, William Campbell, John McIntire, Barton McLane. — Faut-il tuer son père parce qu'il est un bandit ou faut-il devenir bandit par amour filial ? C'est le dilemne que propose John Sturges dans ce film dont le scénario est excellent : Borden Chase, s'il s'accommodait mieux d'Anthony Mann, reste égal à lui-même.

1 FILM FRANCO-AUSTRALIEN

L'Odyssée du Capitaine Steve, film en Eastmancolor de Marcel Pagliero et Lee Robinson, avec Françoise Christophe, Pierre Cressoy, Chips Rafferty, Reginald Lee. — Le Docteur Wassel qui eut aussi son odyssée se défendait mieux avec les femmes. Trois hommes et une femme au cœur de la Nouvelle-Guinée : on peut jouer au bridge ; Pagliero faisait le mort et il avait bien raison.

4 FILMS FRANÇAIS

L'Eveil de l'Amour, film de Georges Jaffé et Jean-Claude Roy, avec Colette Castel et Philippe Athis. — Maladroit (et peut-être sincère ?) essai sur les « dangers de l'amour ». En prime : un accouchement sans douleur. Le tout nonobstant fait très midi-minuit.

La Joyeuse Prison, film de André Berthomieu, avec Michel Simon, Ded Rysel, Paulette Dubost, Lisette Lebon, Darry Cowl, Maryse Martin, Alice Tissot, François Patrice, Robert Dalban. — Sous la férule du « roi du navet », une joyeuse prison devient un camp de concentration. Il ne fera pas berthomieu la prochaine fois car avec lui le pire est toujours sûr.

Coup dur chez les Mous, film de Jean Loubignac, avec Jane Sourza, Raymoond Souplex, Henri Genès, Jeanette Batti, Armand Bernard, Jean Tissier, Carette. — Cols mous chez les faux durs ou cols durs chez les poux ? Jeanette est bien bâtie mais Loubignac l'arnaque.

Pardonnez nos offenses, film de Robert Hossein, avec Marina Vlady, Pierre Vaneck, Gianni Esposito, Jacqueline Morane, Dario Moreno, Julien Carette. — Hossein vise trop haut pour que nous nous amusions de son nouvel échec. On vit rarement dans le cinéma français un tel décalage entre les ambitions et le résultat. Attendons son troisième film... puis son quatrième...

4 FILMS ITALIENS

Non c'é Amore piu grande (Il n'y a pas de plus grand amour), film de Giorgio Bianchi, avec Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Gino Cervi. — Une étudiante adopte un enfant. Le père la fait abominablement chanter. Si, si, si, ce n'est qu'une roucoulade...

Sesto Continento (Le sixième Continent), film en Technicolor de Bruno Vailati, réalisé par Folco Quilici, avec la participation de Enza Bucher, championne italienne de chasse sous-marine et Raymond Bucher, recordman du monde de plongée nu (sic !). — Le premier ne fut pas perdu pour tout le monde. Quel dommage que ce ne soit pas la championne qui plonge nue !

Siluri Umani (Torpilles Humaines), film de Leon Viola, avec Raf Vallone, Elena Varzi, Franco Fabrizi, Andrea Cecchi, Ettore Manni et Christian Marquand. — Hommes grenouilles et faits d'armes aquatiques. Ces torpilles ne sont pas filmées selon les canons de l'art.

Il Principe della Maschera Rossa (L'Aigle rouge), film de L. Savona, avec Frank Latimore, Maria Fiore. — Mélo résistantialiste au XVIe siècle. Film de cape et de coups d'épée dans l'eau. Maria Fiore est une gentille fioriture.

3 FILMS ALLEMANDS

Himmel ohne stern (Ciel sans étoiles), film de Helmut Käutner, avec Erik Schuman, Eva Kotthaus, Georg Thomella, Horst Buchholz, Gustav Knuth et Camilla Spira. — Voir critique dans ce numéro, p. 52.

Mannekein für Rio (Esclave pour Rio), film de Kurt Neumann, avec Scott Brady et Johanna Matz. — On sait ce que cela veut dire : allez ! en piste, deshabille-toi, on n'est pas là pour s'amuser. Et le spectateur ?

Angst (La Peur), film de Roberto Rossellini, avec Ingrid Bergman, Mathias Wiemann, Renata Mannhardt. — Voir critique dans ce numéro, p. 41.

1 FILM JAPONAIS

Maboroshi Nouma (Le Cheval et l'Enfant), film de Koji Shima, vec Yukihiri Iawatre, Ayako Wakao. — Si jeune et déjà poney. Sujet : encore du danger pour un jeune garçon de tomber amoureux d'un cheval. Crin jaune délave plus blanc et le modèle nippon est plus économique.

1 FILM ANGLAIS

Is Your Honeymoon Really Necessary (Drôle de nuit de noce), film de Maurice Elvey, avec Diana Dors, David Tomlinson, Bonar Colleano, Diana Decker, Sidney James. — Pas drôle pour tout le monde. Diana Dors est à Marilyn ce que le savon noir est à la crême au chocolat et ce que Poujade est à Napoléon.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française** ..	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris. — *Dépôt légal : 3e trimestre 1956.*